Ks: Jozefa Rajat 1817

OEUVRES

COMPLÈTES

DE

156

J. J. ROUSSEAU.

TOME DIX-HUITIÈME.

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE. TOME SECOND.

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE,
PAR
J. J. ROUSSEAU,

CITOYEN DE GENÈVE.

Ut Psallendi materiem discerent.
Martian. Cap.

TOME SECOND.

AUX DEUX-PONTS,
CHEZ SANSON ET COMPAGNIE.

1792.

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

M

MA. Syllabe avec laquelle quelques musiciens solfient le *mi* bémol, comme ils solfient par *si* le *fa* dièse. (Voyez SOLFIER.)

MACHICOTAGE, *s. m.* C'est ainsi qu'on appelle dans le plain-chant, certaines additions & compositions de notes qui remplissent, par une marche diatonique, les intervalles de tierce & autres. Le nom de cette maniere de chant vient de celui des ecclésiastiques appellés *Machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les enfans de chœur.

MADRIGAL. Sorte de piece de musique travaillée & savante, qui étoit fort à la mode en Italie au seizieme siecle, & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* se composoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou six parties, toutes obligées, à cause des fugues & desseins dont ces pieces étoient remplies : mais les organistes composoient & exécutoient aussi des *Madrigaux* sur l'orgue, & l'on prétend même que ce fut sur cet instrument que le *Madrigal* fut inventé. Ce genre de contre-point qui étoit assujetti à des loix très rigoureuses, portoit le nom de *style Madrigalesque*. Plusieurs auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalisé leurs noms dans les fastes de l'art. Tels furent, entr'autres, *Luca Marentio*, *Luigi Prenestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommaso Pecci*, & surtout le fameux Prince

de *Venosa*, dont les *Madrigaux*, pleins de ſcience & de goût, étoient admirés par tous les maîtres, & chantés par toutes les dames.

MAGADISER, *v. n.* C'étoit, dans la muſique Grecque, chanter à l'octave, comme faiſoient naturellement les voix de femmes & d'hommes mêlées enſemble; ainſi les chants *Magadiſés* étoient toujours des antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, chevalet d'inſtrument, &, par extenſion, inſtrument à cordes doubles, montées à l'octave l'une de l'autre, au moyen d'un chevalet, comme aujourd'hui nos clavecins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'opéra de Paris, où logent les directeurs & d'autres perſonnes attachées à l'Opéra, & dans lequel eſt un petit théâtre appellé auſſi *Magaſin*, ou, *Théâtre du Magaſin*, ſur lequel ſe font les premieres répétitions. C'eſt *l'Odeum* de la muſique Françoiſe. (Voyez ODEUM.)

MAJEUR, *adj* Les intervales ſuſceptibles de variations ſont appellés *majeurs*, quand ils ſont auſſi grands qu'ils peuvent l'être ſans devenir faux.

Les intervalles appellés parfaits, tels que l'octave, la quinte & la quarte, ne varient point & ne ſont que *juſtes*; ſitôt qu'on les altere ils ſont *faux*. Les autres intervalles peuvent, ſans changer de nom, & ſans ceſſer d'être juſtes, varier d'une certaine différence : quand cette différence peut être ôtée, ils ſont *majeurs*; *mineurs*, quand elle peut être ajoutée.

Ces intervalles variables ſont au nombre de cinq; ſavoir, le ſemi-ton, le ton, la tierce, la ſixte, & la ſeptieme. A l'égard du ton & du ſemi-ton, leur différence du *majeur* au mineur ne ſauroit s'exprimer en notes, mais en nombres ſeulement. Le ſemi-ton *majeur* eſt l'intervalle d'une ſeconde mineure, comme de *ſi* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, & ſon rapport eſt de 15 à 16. Le ton *majeur* eſt la différence de la quarte à la quinte, & ſon rapport eſt de 8 à 9.

Les trois autres intervalles; ſavoir, la tierce, la ſixte & la ſeptieme, different toujours d'un ſemi-ton du *majeur* au

mineur, & ces différences peuvent ſe noter. Ainſi la tierce mineure a un ton & demi, & la tierce *majeure* deux tons.

Il y a quelques autres plus petits intervalles, comme le dièſe & le comma, qu'on diſtingue en moindres, mineurs, moyens, *majeurs* & maximes; mais comme ces intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces diſtinctions ſont inutiles dans la pratique.

Majeur ſe dit auſſi du mode, lorſque la tierce de la tonique eſt *majeure*, & alors ſouvent le mot de *mode* ne fait que ſe ſous-entendre. *Préluder en* majeur, *paſſer du* majeur *au mineur*, &c. (Voyez MODE.)

MAIN HARMONIQUE. C'eſt le nom que donna l'Arétin à la gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de ſes hexacordes, de ſes ſix lettres & de ſes ſix ſyllabes, avec les cinq tétracordes des Grecs. Il repréſenta cette gamme ſous la figure d'une main gauche, ſur les doigts de laquelle étoient marqués tous les ſons de la gamme, tant par les lettres correſpondantes, que par les ſyllabes qu'il y avoit jointes, en paſſant, par la regle des muances, d'un tétracorde ou d'un doigt à l'autre, ſelon le lieu où ſe trouvoient les deux ſemi-tons de l'octave par le béquarre ou par le bémol, c'eſt-à-dire, ſelon que les tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAITRE A CHANTER. Muſicien qui enſeigne à lire la muſique vocale, & à chanter ſur la note.

Les fonctions du *maître à chanter* ſe rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, eſt d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de chant, ſoit par l'étendue, ſoit par la juſteſſe, ſoit par le tymbre, ſoit par la légéreté, ſoit par l'art de renforcer & radoucir les ſons, & d'apprendre à les ménager & modifier avec tout l'art poſſible. (Voyez CHANT, VOIX.)

Le ſecond objet regarde l'étude des ſignes, c'eſt-à-dire, l'art de lire la note ſur le papier, & l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on

ſoit en état de chanter toute ſorte de muſique. (Voyez Note, Solfier.)

Une troiſieme partie des fonctions du *maître à chanter* regarde la connoiſſance de la langue, ſur-tout des accens, de la quantité & de la meilleure maniere de prononcer ; parce que les défauts de la prononciation ſont beaucoup plus ſenſibles dans le chant que dans la parole, & qu'une vocale bien faite ne doit être qu'une maniere plus énergique & plus agréable de marquer la proſodie & les accens. (Voyez Accent.)

MAITRE DE CHAPELLE. (Voyez Maitre de Musique.)

MAITRE DE MUSIQUE. Muſicien gagé pour compoſer de la muſique & la faire exécuter. C'eſt le *maître de muſique* qui bat la meſure & dirige les muſiciens. Il doit ſavoir la compoſition, quoiqu'il ne compoſe pas toujours la muſique qu'il fait exécuter. A l'opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la meſure eſt un office particulier ; au lieu que la muſique des opéra eſt compoſée par quiconque en a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a compoſé un opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la meſure, mais au clavecin. Ainſi l'emploi de *maître de muſique* n'a gueres lieu que dans les égliſes ; auſſi ne dit-on point en Italie, *maître de muſique*, mais *maître de chapelle* : dénomination qui commence à paſſer auſſi en France.

MARCHE, *ſ. f.* Air militaire qui ſe joue par des inſtrumens de guerre & marque le mètre & la cadence des tambours, laquelle eſt proprement la *marche*.

Chardin dit qu'en Perſe, quand on veut abattre des maiſons, applanir un terrein, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on aſſemble les habitans de tout un quartier ; qu'ils travaillent au ſon des inſtrumens, & qu'ainſi l'ouvrage ſe fait avec beaucoup plus de zèle & de promptitude que ſi les inſtrumens n'y étoient pas.

Le maréchal de Saxe a montré, dans ſes *Rêveries*, que

l'effet des tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que, selon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas : on peut dire aussi que les airs des *marches* doivent avoir différens caracteres, selon les occasions où on les emploie ; & c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point, quand on les a distingués & diversifiés ; l'un pour la générale, l'autre pour la *marche*, l'autre pour la charge, &c. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pu l'être. On s'est borné jusqu'ici à composer des airs qui fissent bien sentir le mètre & la batterie des tambours. Encore fort souvent les airs des *marches* remplissent-ils assez mal cet objet. Les troupes Françoises ayant peu d'instrumens militaires pour l'infanterie, hors les fifres & les tambours, ont aussi fort peu de *marches*, & la plupart très-mal faites ; mais il y en a d'admirables dans les troupes Allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'air & de la *marche*, je donnerai, *Pl.* C. *Fig.* 3, la premiere partie de celle des mousquetaires du roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'infanterie & la cavalerie légere qui aient des *marches*. Les timbales de la cavalerie n'ont point de *marche* réglée ; les trompettes n'ont qu'un ton presque uniforme, & des fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER, *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en musique, & se dit de la succession des sons ou des accords qui se suivent dans certain ordre. *La basse & le dessus* marchent *par mouvemens contraires.* Marche *de basse.* Marcher *à contre-temps.*

MARTELLEMENT, *s. m.* Sorte d'agrément du chant François. Lorsque descendant diatoniquement d'une note sur une autre par un trill, on appuie avec force le son de la premiere note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde note par un seul coup de gosier, on appelle cela faire un *martellement* (Voyez *Pl.* B *Fig.* 13.)

MAXIME, *adj.* On appelle intervalle *maxime* celui qui est plus grand que le majeur de la même espece & qui ne

peut ſe noter : car s'il pouvoit ſe noter, il ne s'appelleroit pas *maxime*, mais *ſuperflu*.

Le ſemi-ton *maxime* fait la différence du ſemi-ton mineur au ton majeur, & ſon rapport eſt de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* dièſe & le *re* un ſemi-ton de cette eſpece, ſi tous les ſemi-tons n'étoient pas rendus égaux ou ſuppoſés tels par le tempérament.

Le dièſe *maxime* eſt la différence du ton mineur au ſemi-ton *maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le Comma *maxime* ou Comma de Pythagore, eſt la quantité dont different entr'eux les deux termes les plus voiſins d'une progreſſion par quintes, & d'une progreſſion par octaves, c'eſt-à-dire, l'excès de la douzieme quinte *ſi* dièſe ſur la ſeptieme octave *ut*; & cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, eſt la différence que le tempérament fait évanouir.

MAXIME, *ſ. f.* C'eſt une note faite en quarré-long horiſontal, avec une queue au côté droit de cette maniere , laquelle vaut 8 meſures à deux temps; c'eſt-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, ſelon le mode. Voyez MODE. Cette ſorte de note n'eſt plus d'uſage depuis qu'on ſépare les meſures par des barres, & qu'on marque avec des liaiſons les tenues ou continuités des Sons. Voyez BARRES, MESURE.

MÉDIANTE, *ſ. f.* C'eſt la corde ou la note qui partage en deux tierces l'intervalle de quinte qui ſe trouve entre la tonique & la dominante. L'une de ces tierces eſt majeure, l'autre mineure; & c'eſt leur poſition relative qui détermine le mode. Quand la tierce majeure eſt au grave, c'eſt-à-dire, entre la *médiante* & la tonique, le mode eſt majeur; quand la tierce majeure eſt à l'aigu & la mineure au grave, le mode eſt mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MÉDIATION, *ſ. f.* Partage de chaque verſet d'un Pſeaume en deux parties, l'une pſalmodiée ou chantée par

un côté du chœur, & l'autre par l'autre, dans les Eglises Catholiques.

MEDIUM, *s. m.* Lieu de la voix également distant de ses deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut est plus éclatant, mais il est presque toujours forcé : le bas est grave & majestueux; mais il est plus sourd Un beau *medium* auquel on suppose une certaine latitude donne les Sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.)

MELANGE, *s. m* Une des parties de l'ancienne mélopée, appellée *Agoge* par les Grecs laquelle consiste à savoir entrelacer & mêler à propos les modes & les genres. (Voy. MÉLOPÉE.)

MELODIE, *s. f.* Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix du Rhythme & de la modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille : la mélodie vocale s'appelle chant ; l'instrumentale, symphonie.

L'idée du rhythme entre nécessairement dans celle de la *mélodie* : un chant n'est un chant qu'autant qu'il est mesuré ; la même succession de Sons peut recevoir autant de caracteres, autant de *mélodies* différentes, qu'on peut la scander différemment ; & le seul changement de valeur des notes peut défigurer cette même succession au point de la rendre méconnoissable. Ainsi la *mélodie* n'est rien par elle-même ; c'est la mesure qui la détermine, & il n'y a point de chant sans le temps. On ne doit donc pas comparer la *mélodie* avec l'harmonie, abstraction faite de la mesure dans toutes les deux ; car elle est essentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *mélodie* se rapporte à deux principes différens, selon la maniere dont on la considere. Prise par les rapports des Sons & par les regles du mode, elle a son principe dans l'harmonie ; puisque c'est une analyse harmonique qui donne les degrés de la Gamme, les cordes du mode, & les loix de la modulation, uniques élémens du chant. Selon ce principe, toute la force de la *mélodie* se borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs : mais prise pour un art

d'imitation par lequel on peut affecter l'esprit de diverses images, émouvoir le cœur de divers sentimens, exciter & calmer les passious, opérer, en un mot, des effets moraux qui passent l'empire immédiat des sens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune prise par laquelle la seule harmonie, & tout ce qui vient d'elle, puisse nous affecter ainsi.

Quel est ce second principe? Il est dans la nature ainsi que le premier; mais pour l'y découvrir il faut une observation plus fine, quoique plus simple, & plus de sensibilité dans l'observateur. Ce principe est le même qui fait varier le ton de la voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent des langues qui détermine la *mélodie* de chaque nation; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant; & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, selon que la langue a plus ou moins d'accent. Celle dont l'accent est le plus marqué doit donner une *mélodie* plus vive & plus passionnée; celle qui n'a que peu ou point d'accent ne peut avoir qu'une *mélodie* languissante & froide, sans caractere & sans expression. Voilà les vrais principes : tant qu'on en sortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la musique sur le cœur humain, on parlera sans s'entendre; on ne saura ce qu'on dira.

Si la musique ne peint que par la *mélodie*, & tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute musique qui ne chante pas, quelque harmonieuse qu'elle puisse être, n'est point une musique imitative, &, ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux accords, lasse bientôt les oreilles, & laisse toujours le cœur froid. Il suit encore que, malgré la diversité des parties que l'harmonie a introduites, & dont on abuse tant aujourd'hui, si-tôt que deux *mélodies* se font entendre à la fois, elles s'effacent l'un l'autre, & demeurent de nul effet, quelque belles qu'elles puissent être chacune séparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les compositeurs François ont introduit à leur opéra l'usage de faire servir un air d'accompagnement à un chœur ou à un autre

air ; ce qui est comme si on s'avisoit de réciter deux discours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX, *adj*. Qui donne de la mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des Sons agréables, des voix sonores, des chants doux & gracieux, &c.

MÉLOPÉE, *s. f.* C'étoit, dans l'ancienne musique, l'usage régulier de toutes les parties harmoniques ; c'est-à-dire, l'art ou les regles de la composition du chant, desquelles la pratique & l'effet s'appelloit *mélodie*.

Les anciens avoient diverses regles pour la maniere de conduire le chant par degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe ; que, dans tout systême harmonique, le troisieme ou le quatrieme Son après le fondamental en doit toujours frapper la quarte ou la quinte, selon que les tétracordes sont conjoints ou disjoints, différence qui rend un mode authentique ou plagal, au gré du compositeur. C'est le recueil de toutes ces regles qui s'appelle *Mélopée*.

La *Mélopée* est composée de trois parties ; savoir, la *Prise*, *Lepsis*, qui enseigne au musicien en quel lieu de la voix il doit établir son Diapason ; le *mélange*, *mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les genres & les modes ; & l'*Usage*, *Chresès*, qui se subdivise en trois autres parties. La premiere, appellée *Euthia*, guide la marche du chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu, ou renversée de l'aigu au grave ; ou mixte, c'est-à-dire, composée de l'une & de l'autre. La deuxieme, appellée *Agoge*, marche alternativement par degrés disjoints en montant, & conjoints en descendant, ou au contraire. La troisieme, appellée *Petteia*, par laquelle il discerne & choisit les Sons qu'il faut rejetter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *Mélopée* en trois especes qui se rapportent à autant de modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La premiere espece étoit

l'*hypathoïde*, appellée ainſi de la corde Hypate, la principale ou la plus baſſe, parce que le chant régnant ſeulement ſur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette corde, & ce chant étoit approprié au mode tragique. La ſeconde eſpece étoit la *Méſoïde*, de *Mèſe*, la corde du milieu, parce que le chant régnoit ſur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au mode nomique, conſacré à Appollon. La troiſieme s'appelloit *Nétoïde*, de *Nète*, la derniere corde ou la plus haute; ſon chant ne s'étendoit que ſur les Sons aigus & conſtituoit le mode Dithyrambique ou Bachique. Ces modes en avoient d'autres qui leur étoient ſubordonnés & varioient la *Mélopée*; tels que l'Erotique ou amoureux, le Comique, l'Encomiaque, deſtiné aux louanges.

Tous ces modes étant propres à exciter ou calmer certaines paſſions, influoient beaucoup ſur les mœurs; & par rapport à cette influence, la *Mélopée* ſe partageoit encore en trois genres, ſavoir: 1°. Le *Syſtaltique*, ou celui qui inſpiroit les paſſions tendres & affectueuſes, les paſſions triſtes & capables de reſſerrer le cœur, ſuivant le ſens du mot Grec. 2°. *Diaſtaltique*, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands ſentimens. 3°. L'*Euchaſtique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La premiere eſpece de *Mélopée* convenoit aux poéſies amoureuſes, aux plaintes, aux regrets & autres expreſſions ſemblables. La ſeconde étoit propre aux tragédies, aux chants de guerre, aux ſujets héroïques. La troiſieme aux hymnes, aux louanges, aux inſtructions.

MÉLOS, *ſ. m.* Douceur du chant. Il eſt difficile de diſtinguer dans les auteurs Grecs le ſens du mot *mélos* du ſens du mot *mélodie*. Platon, dans ſon Protagoras, met le *mélos* dans le ſimple diſcours, & ſemble entendre par-là le chant de la parole. Le *mélos* paroît être ce par quoi la *mélodie* eſt agréable. Ce mot vient de μελι, *miel.*

MENUET, *ſ. m.* Air d'une danſe du même nom, que l'Abbé Broſſard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette danſe eſt fort gaie, & ſon mouvement eſt fort vite. Mais

au contraire, le caractere du *Menuet* eſt une élégante & noble ſimplicité; le mouvement en eſt plus modéré que vite, & l'on peut dire que le moins gai de tous les genres de danſe uſités dans nos bals eſt le *Menuet*. C'eſt autre choſe ſur le théâtre.

La meſure du *Menuet* eſt à trois temps légers, qu'on marque par le 3 ſimple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des meſures de l'air dans chacune de ſes repriſes, doit être quatre ou un multiple de quatre; parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *menuet*; & le ſoin du muſicien doit être de faire ſentir cette diviſion par des chûtes bien marquées, pour aider l'oreille du danſeur & le maintenir en cadence.

MESE, *ſ. f.* Nom de la corde la plus aiguë du ſecond tétracorde des Grecs. Voyez MÉSON.

Mèſe ſignifie *moyenne*, & ce nom fut donné à cette corde, nom, comme dit l'Abbé Broſſard, parce qu'elle eſt commune ou mitoyenne entre les deux octaves de l'ancien ſyſtême; car elle portoit ce nom bien avant que le ſyſtême eût acquis cette étendue : mais parce qu'elle formoit préciſément le milieu entre les deux premiers tétracordes dont ce ſyſtême avoit d'abord été compoſé.

MÉSOIDE, *ſ f.* Sorte de Mélopée, dont les chants rouloient ſur les cordes moyennes, leſquelles s'appelloient auſſi *Méſoïdes*, de la Mèſe ou du tétracorde Méſon.

MESOIDES. Sons moyens, ou pris dans le medium du ſyſtême. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur ſecond tétracorde, en commençant à compter du grave; & c'eſt auſſi le nom par lequel on diſtingue chacune de ſes quatre cordes, de celles qui leur correſpondent dans les autres tétracordes. Ainſi, dans celui dont je parle, la premiere corde s'appelle *hypate-méſon*; la ſeconde, *parhypate-méſon*; la troiſieme, *Lichanos-méſon* ou *Meſon-Diatonos*; & la quatrieme, *Mèſe* (Voyez SYSTEME.)

Méſon eſt le génitif pluriel de *Mèſe*, *moyenne*, parce que le tétracorde *Méſon* occupe le milieu entre le premier &

le troisieme, ou plutôt parce que la corde *Mèse* donne son nom à ce tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë. (Voy. *Pl.* H *Fig.* 12.)

MESOPYCNI, *adj* Les anciens appelloient ainsi, dans les genres épais, le second Son de chaque tétracorde. Ainsi les Sons *Mésopycni* étoient cinq en nombre. (Voyez SON, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

MESURE, *s. f.* Division de la durée ou du temps en plusieurs parties égales, assez longues pour que l'oreille en puisse saisir & subdiviser la quantité, & assez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en sente l'égalité.

Chacune de ces parties égales s'appelle aussi *mesure*; elles se subdivisent en d'autres aliquotes, qu'on appelle temps, & qui se marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voyez BATTRE LA MESURE. La durée égale de chaque temps ou de chaque *mesure* est remplie par plusieurs notes qui passent plus ou moins vîte, en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

Plusieurs considérant le progrès de notre musique, pensent que la *mesure* est de nouvelle invention, parce qu'un temps elle a été négligée. Mais, au contraire, non-seulement les anciens pratiquoient la *mesure*, ils lui avoient même donné des regles très séveres, & fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter sans *mesure* n'est pas chanter; & le sentiment de la *mesure* n'étant pas moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément.

La *mesure* des Grecs tenoit à leur langue; c'étoit la poésie qui l'avoit donnée à la musique; les *mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pu mesurer de la prose en musique. Chez nous, c'est le contraire : le peu de prosodie de nos langues fait que dans nos chants la valeur des notes détermine la quantité des syllabes. C'est sur la mélodie qu'on est forcé de scander le dis-

cours; on n'apperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos poésies n'ayant plus de pieds, nos vocales n'ont plus de *mesures*; le chant guide & la parole obéit.

La *mesure* tomba dans l'oubli, quoique l'intonation fût toujours cultivée, lorsqu'après les victoires des Barbares les langues changerent de caractere, & perdirent leur harmonie. Il n'est pas étonnant que le mètre qui servoit à exprimer la *mesure* de la poésie, fût négligé dans des temps où on ne la sentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de prose. Les peuples ne connoissoient gueres alors d'autre amusement que les cérémonies de l'église, ni d'autre musique que celle de l'office; & comme cette musique n'exigeoit pas la régularité du rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota sa musique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'invention des notes fut certainement postérieure à cet auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le P. Mersenne le nie avec raison, & il faut n'avoir jamais lu les écrits de ce Chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les notes avoient avant lui, à celles qu'on leur donnoit de son temps, & dont il ne se donne point pour l'auteur; mais même il parle de la *mesure*, & dit que les modernes, c'est-à-dire, ses contemporains, la relentissent beaucoup, *& moderni nunc morosâ multum utuntur mensurâ*: ce qui suppose évidemment que la *mesure*, & par conséquent les valeurs des notes, étoient connues & usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la musique du temps de cet auteur, pourront consulter son traité manuscrit, intitulé : *Speculum Musicæ*, qui est à la bibliotheque du Roi de France, numéro 7207, page 280, & suivantes.

Les premiers qui donnerent aux notes quelques regles de quantité, s'attacherent plus aux valeurs ou durees relatives de ces notes qu'à la *mesure* même ou au caractere du mouvement; de sorte qu'avant la distinction des différentes

mesures, il y avoit des notes au moins de cinq valeurs différentes; savoir, la maxime, la longue, la breve, la semi-breve & la minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuscrits de Machault, sans y trouver jamais aucun signe de *mesure*.

Dans la suite les rapports en valeur d'une de ces notes à l'autre dépendirent du temps, de la prolation, du mode. Par le mode on déterminoit le rapport de la maxime à la longue, ou de la longue à la breve; par le temps, celui de la longue à la breve, ou de la breve à la semi-breve; & par la prolation, celui de la breve à la semi-breve, ou de la semi-breve à la minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMPS.) En général, toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *mesure* double ou à la *mesure* triple; c'est à-dire, à la division de chaque valeur entiere en deux ou en trois temps égaux.

Cette maniere d'exprimer le temps ou la mesure des notes changea entiérement durant le cours du dernier siecle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque *mesure* entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les especes de notes qui renfermoient plusieurs *mesures*. La *mesure* en devint plus claire, les partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en *mesure* des Trio d'Orlande & de Claudin, compositeurs du temps de Henri III.

Jusques-là la raison triple avoit passé pour la plus parfaite: mais la double prit enfin l'ascendant, & le C, ou la *mesure* à quatre temps, fut prise pour la base de toutes les autres. Or, la *mesure* à quatre temps se résout toujours en *mesure* à deux temps; ainsi c'est proprement à la *mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des notes & aux signes des *mesures*

Au lieu donc des maximes, longues, breves, semi-breves,

&c., on subſtitua les rondes, blanches, noires, croches doubles & triples-croches, &c. qui toutes furent priſes en diviſion ſous-double. De ſorte que chaque eſpece de note valoit préciſement la moitié de la précédente. Diviſion manifeſtement inſuffiſante; puiſqu'ayant conſervé la *meſure* triple auſſi-bien que la double ou quadruple, & chaque temps pouvant être diviſé comme chaque *meſure*, en raiſon ſous-double ou ſous-triple, à la volonté du compoſiteur, il falloit aſſigner, ou plutôt conſerver aux notes, des diviſions répondantes à ces deux raiſons.

Les muſiciens ſentirent bientôt le défaut; mais au lieu d'établir une nouvelle diviſion, ils tâcherent de ſuppléer à cela par quelque ſigne étranger : ainſi ne pouvant diviſer une blanche en trois parties égales, ils ſe ſont contentés d'écrire trois noires, ajoutant le chiffre 3 ſur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, & pour tendre des piéges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur muſique, ils prennent le parti de ſupprimer le 3 ou même le 6; en ſorte que, pour ſavoir ſi la diviſion eſt double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre muſique que deux ſortes de *meſures*, on y a fait tant de diviſions, qu'on en peut compter au moins de ſeize eſpeces, dont voici les ſignes.

2 ou ₵. $\frac{2}{4}$. $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{16}$. 3. $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{9}{4}$. $\frac{3}{8}$. $\frac{9}{8}$. $\frac{3}{16}$ C. $\frac{12}{4}$. $\frac{12}{8}$. $\frac{12}{16}$. Voyez les exemples, *Pl.* B. *Fig.* 1.

De toutes ces *meſures*, il y en a trois qu'on appelle ſimples, parce qu'elles n'ont qu'un ſeule chiffre ou ſigne; ſavoir, le 2 ou ₵, le 3, & le C, ou quatre temps. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination & leurs ſignes de cette derniere ou de la note ronde qui la remplit; en voici la regle.

Le chiffre inférieur marque un nombre de notes de valeur égale, faiſant enſemble la durée d'une ronde ou d'une *meſure* à quatre temps.

Le chiffre supérieur montre combien il faut de ces mêmes notes pour remplir chaque *mesure* de l'air qu'on va noter.

Par cette regle on voit qu'il faut trois blanches pour remplir une *mesure* au signe $\frac{3}{2}$; deux noires pour celle au signe $\frac{2}{4}$; trois croches pour celle au signe $\frac{3}{8}$, &c. Tout cet embarras de chiffres est mal entendu; car pourquoi ce rapport de tant de differentes *mesures* à celle de quatre temps, qui leur est si peu semblable? ou pourquoi ce rapport de tant de diverses notes à une ronde, dont la durée est si peu déterminée? Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes de *mesures*, il y en a beaucoup trop; & s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de mouvement, il n'y en a pas assez; puisque indépendamment de l'espece de *mesure* & de la division des temps, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air pour déterminer le temps.

Il n'y a réellement que deux sortes de *mesures* dans notre musique; savoir, à deux & trois temps égaux. Mais comme chaque temps, ainsi que chaque *mesure*, peut se diviser en deux ou en trois parties égales, cela fait une subdivision qui donne quatre especes de *mesures* en tout; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquieme en combinant les deux premieres en une *mesure* à deux temps inégaux, l'un composé de deux notes & l'autre de trois. On peut trouver, dans cette *mesure*, des chants très bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les mesures usitées. J'en donne un exemple dans la Planche B. Figure X. Le Sieur Adolphati fit à Genes, en 1750, un essai de cette *mesure* en grand Orchestre dans l'air *se la sorte mi condanna* de son opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi: malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi.

MESURÉ, *part.* Ce mot répond à l'Italien *à Tempo* ou *Battuta*, & s'emploie, sortant d'un récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *mesure*.

MÉTRIQUE, *adj.* La *musique métrique*, selon Aristide

Quintilien,

Quintilien, eſt la partie de la muſique en général qui a pour objet les lettres, les ſyllabes, les pieds, les vers, & le poëme; & il y a cette différence entre la *métrique* & la *rhythmique*, que la premiere ne s'occupe que de la forme des vers; & la ſeconde, de celle des pieds qui les compoſent : ce qui peut même s'appliquer à la proſe. D'où il ſuit que les langues modernes peuvent encore avoir une *muſique métrique*, puiſqu'elles ont une poéſie; mais non pas une *muſique rhythmique*, puiſque leur poéſie n'a plus de pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-FORTE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troiſieme des ſix ſyllabes inventées par Gui Arétin, pour nommer ou ſolfier les notes, lorſqu'on ne joint pas la parole au chant. (Voyez E SI MI, GAMME.)

MINEUR, *adj.* Nom que portent certains intervalles, quand ils ſont auſſi petits qu'ils peuvent l'être ſans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE.)

Mineur ſe dit auſſi du mode, lorſque la tierce de la tonique eſt *mineure*. (Voyez MODE.)

MINIME, *adj.* On appelle intervalle *minime* ou *moindre*, celui qui eſt plus petit que le mineur de même eſpèce, & qui ne peut ſe noter; car s'il pouvoit ſe noter, il ne s'appelleroit pas *minime*, mais *diminué*.

Le ſemi-ton *minime* eſt la différence du ſemi-ton maxime au ſemi-ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez SEMI-TON.)

MINIME, *ſubſt. fém.* Par rapport à la durée ou au temps, eſt dans nos anciennes muſiques la note qu'aujourd'hui nous appellons blanche. (Voyez VALEUR DES NOTES.).

MIXIS *ſ. f. Mélange.* Une partie de l'ancienne mélopée, par laquelle le compoſiteur apprend à bien combiner les intervalles, & à bien diſtribuer les genres & les modes ſelon le caractere du chant qu'il s'eſt propoſé de faire. (Voyez MÉLOPÉE.)

MIXO-LYDIEN, *adj*. Nom d'un des modes de l'ancienne musique, appellé autrement *hyper-dorien*. (Voyez ce mot.) Le mode *mixo-lydien* étoit le plus aigu des sept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la musique des Grecs. (Voyez MODE.)

Ce mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la tragédie. Aristoxène assure que Sapho en fut l'inventrice; mais Plutarque dit que d'anciennes tables attribuent cette invention à Pytoclide: il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit servi, & qui avoit introduit dans la musique l'usage des sept cordes; c'est-à-dire, une tonique sur la septieme corde.

MIXTE, *adj*. On appelle modes *mixtes* ou connexes dans le plain-chant, les chants dont l'étendue excede leur octave, & entre d'un mode dans l'autre, participant ainsi de l'authente & du plagal. Ce mêlange ne se fait que des modes compairs, comme du premier ton avec le second, du troisieme avec le quatrieme; en un mot, du plagal avec son authente, & réciproquement.

MOBILE, *adj*. On appelloit *cordes mobiles* ou *sons mobiles* dans la musique Grecque les deux cordes moyennes de chaque tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment selon les genres, à la différence des deux cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient cordes stables. (Voyez TÉTRACORDE, GENRE, SON.)

MODE, *s. m.* Disposition réguliere du chant & de l'accompagnement, relativement à certains sons principaux sur lesquels une piece de musique est constituée, & qui s'appellent les cordes essentielles du *mode*.

Le *mode* differe du ton, en ce que celui-ci n'indique que la corde ou le lieu du systême qui doit servir de base au chant; & le *mode* détermine la tierce & modifie toute l'échelle sur ce son fondamental.

Nos *modes* ne sont fondés sur aucun caractere de sentiment, comme ceux des anciens, mais uniquement sur notre systême harmonique. Les cordes essentielles au *mode*, sont

au nombre de trois, & forment ensemble un accord parfait. 1°. La tonique, qui est la corde fondamentale du ton & du *mode*. (Voyez TON & TONIQUE.) 2°. La dominante à la quinte de la tonique. (Voyez DOMINANTE.) 3°. Enfin la médiante qui constitue proprement le *mode*, & qui est à la tierce de cette tonique. (Voyez MÉDIANTE.) Comme cette tierce peut être de deux especes, il y a aussi deux *modes* différens. Quand la médiante fait tierce majeure avec la tonique, le *mode* est majeur; il est mineur, quant la tierce est mineure.

Le *mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore qui rend la tierce majeure du son fondamental : mais le *mode* mineur n'est point donné par la nature; il ne se trouve que par analogie & renversement. Cela est vrai dans le systême de M. Tartini, ainsi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier auteur dans ses divers ouvrages successifs a expliqué cette origine du *mode* mineur de différentes manieres, dont aucune n'a contenté son interprête M. d'Alembert. C'est pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur un autre principe que je ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand géomettre.

» Dans le chant *ut mi sol* qui constitue le *mode* majeur, les sons *mi* & *sol* sont tels que le son principal *ut* les fait résonner tous deux; mais le second son *mi* ne fait point résonner *sol* qui n'est que sa tierce mineure.

» Or, imaginons qu'au lieu de ce son *mi* on place entre les sons *ut* & *sol* un autre son qui ait, ainsi que le son *ut*, la propriété de faire résonner *sol*, & qui soit pourtant différent d'*ut*; ce son qu'on cherche doit être tel qu'il ait pour dix-septieme majeure le son *sol* ou l'une des octaves de *sol* : par conséquent le son cherché doit être à la dix-septième majeure au-dessous de *sol*, ou ce qui revient au même, à la tierce majeure au dessous de ce même son *sol*. Or, le son *mi* étant à la tierce mineure au-dessous de *sol*, & la tierce majeure étant d'un semi-ton plus grande que la Tierce mineure, il s'ensuit que le son qu'on cherche sera

d'un ſemi-ton plus bas que le *mi*, & ſera par conſéquent *mi* bémol.

» Ce nouvel arrangement, *ut*, *mi* bémol, *ſol*, dans lequel les ſons *ut* & *mi* bémol font l'un & l'autre réſonner *ſol*, ſans que *ut* faſſe réſonner *mi* bémol, n'eſt pas, à la vérité, auſſi parfait que le premier arrangement *ut*, *mi*, *ſol*; parce que dans celui ci les deux ſons *mi* & *ſol* ſont l'un & l'autre engendrés par le ſon principal *ut*, au lieu que dans l'autre le ſon *mi* bémol n'eſt pas engendré par le ſon *ut* : mais cet arrangement *ut*, *mi* bémol, *ſol*, eſt auſſi dicté par la nature, quoique moins immédiatement que le premier ; & en effet l'expérience prouve que l'oreille s'en accommode à-peu-près auſſi bien.

» Dans ce chant *ut*, *mi* bémol, *ſol*, *ut*, il eſt évident que la tierce d'*ut* à *mi* bémol eſt mineure ; & telle eſt l'origine du genre ou *mode* appellé *mineur*. » *Elémens de muſique*, *pag*. 22.

Le *mode* une fois déterminé, tous les ſons de la Gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *mode*-là. Voici les noms de toutes les notes relativement à leur *mode*, en prenant l'octave d'*ut* pour exemple du *mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *mode* mineur.

Majeur.	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut*.
Mineur.	*La*	*Si*	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*.
	Tonique.	Seconde Note.	Médiante.	Quatrieme Note; ou Sous-Dominante.	Dominante.	Sixieme Note. ou Sous-Dominante.	Septieme Note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la ſeptieme note n'eſt qu'à un ſemi-ton de l'octave, c'eſt-à-dire, quand elle fait la tierce majeure de la dominante, comme le *ſi* naturel en majeur,

ou le *sol* dièse en mineur, alors cette septieme note s'appelle note sensible, parce qu'elle annonce la tonique & fait sentir le ton.

Non-seulement chaque degré prend le nom qui lui convient, mais chaque intervalle est déterminé relativement au *mode*. Voici les regles établies pour cela :

1°. La seconde note doit faire sur la tonique une seconde majeure ; la quatrieme & la dominante une quarte & une quinte justes ; & cela également dans les deux *modes*.

2°. Dans le *mode* majeur, la médiante ou tierce, la sixte & la septieme de la tonique doivent toujours être majeures ; c'est le caractere du *mode*. Par la même raison, ces trois intervalles doivent être mineurs dans le *mode* mineur ; cependant, comme il faut qu'on y apperçoive aussi la note sensible, ce qui ne peut se faire sans fausse relation, tandis que la sixieme note reste mineure ; cela cause des exceptions auxquelles on a égard dans le cours de l'harmonie & du chant. Mais il faut toujours que la clef avec ses transpositions donne tous les intervalles déterminés par rapport à la tonique, selon l'espèce du *mode* : on trouvera au mot *clef* une regle générale pour cela.

Comme toutes les cordes naturelles de l'octave d'*ut* donnent, relativement à cette tonique, tous les intervalles prescrits pour le *mode* majeur, & qu'il en est de même de l'octave de *la* pour le *mode* mineur, l'exemple précédent, que je n'ai proposé que pour les noms des notes, doit servir aussi de formule pour la regle des intervalles dans chaque *mode*.

Cette regle n'est point, comme on pourroit le croire, établie sur des principes purement arbitraires : elle a son fondement dans la génération harmonique, au moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'accord parfait majeur à la tonique, à la dominante, & à la sous-dominante, vous aurez tous les Sons de l'Echelle diatonique pour le *mode* majeur : pour avoir celle du *mode* mineur, laissant toujours la tierce majeure à la dominante, donnez la tierce mineure aux deux autres accords. Telle est l'analogie du mode,

Comme ce mêlange d'accords majeurs & mineurs introduit en *mode* mineur une fauſſe relation entre la ſixieme note & la note ſenſible, on donne quelquefois, pour éviter cette fauſſe relation, la tierce majeure à la quatrieme note en montant, ou la tierce mineure à la dominanre en deſcendant, ſurtout par renverſement; mais ce ſont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *modes*, comme on vient de le voir: mais comme il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le ſyſtême, & que chacun de ces Tons eſt ſuſceptible du *mode* majeur & du *mode* mineur, on peut compoſer en vingt-quatre *modes* ou manieres; *manieres*, diſoient nos vieux auteurs en leur latin. Il y en a même trente-quatre poſſibles dans la maniere de noter: mais dans la pratique on en exclut dix, qui ne ſont au fond que la répétition de dix autres, ſous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les cordes changeroient de noms, & où l'on auroit peine à ſe reconnoître. Tels ſont les *modes* majeurs ſur les notes diéſées, & les *modes* mineurs ſur les Bémols. Ainſi, au lieu de compoſer en *ſol* dièſe majeur, vous compoſerez en *la* Bémol, qui donne les mêmes touches; & au lieu de compoſer en *re* Bémol mineur, vous prendrez *ut* dièſe par la même raiſon; ſavoir, pour éviter d'un côté un F double dièſe qui deviendroit un G. naturel; & de l'autre, un B double Bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reſte pas toujours dans le ton ni dans le *mode* par lequel on a commencé un air; mais, ſoit pour l'expreſſion, ſoit pour la variété, on change de ton & de *mode*, ſelon l'analogie harmonique; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier; ce qui s'appelle *moduler*.

De-là naît une nouvelle diſtinction du *mode* en *principal* & *relatif*; le principal eſt celui par lequel commence & finit la piece, les relatifs ſont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la modulation. Voyez MODULATION.

Le Sieur Blainville, ſavant muſicien de Paris, propoſa,

en 1751, l'essai d'un troisieme *mode*, qu'il appelle *mode mixte*, parce qu'il participe à la modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en est composé; mêlange que l'auteur ne regarde point comme un inconvenient, mais plutôt comme un avantage & une source de variété & de liberté dans le chant & dans l'harmonie.

Ce nouveau *mode* n'étant point donné par l'analyse de trois accords comme les deux autres, ne se détermine pas comme eux par des harmoniques essentiels au *mode*, mais par une gamme entiere qui lui est propre, tant en montant qu'en descendant; en sorte que dans nos deux *modes* la gamme est donnée par les accords, & que dans le *mode* mixte les accords sont donnés par la gamme.

La formule de cette gamme est dans la succession ascendante & descendante des notes suivantes:

Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi;

dont la différence essentielle est, quant à la mélodie, dans la position des deux semi-tons, dont le premier se trouve entre la tonique & la seconde note, & l'autre entre la cinquieme & la sixieme; &, quant à l'harmonie, en ce qu'il porte sur sa tonique la tierce mineure en commençant, & majeure en finissant, comme on peut le voir, (*Pl.* L *Fig.* 5.) dans l'accompagnement de cette gamme, tant en montant qu'en descendant, tel qu'il a été donné par l'auteur, & exécuté au concert spirituel le 30 Mai 1751.

On objecte au Sieur de Blainville que son *mode* n'a ni accord, ni corde essentielle, ni cadence qui lui soit propre, & le distingue suffisamment des *modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de son *mode* est moins dans l'harmonie que dans la mélodie, & moins dans le *mode* même que dans la modulation; qu'il est distingué, dans son commencement, du *mode* majeur, par sa tierce mineure, & dans sa fin, du *mode* mineur par sa cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une modulation qui n'est pas exclusive ne suffit pas pour établir un *mode*; que la sienne est iné-

vitable dans les deux autres *modes*, furtout dans le mineur; &, quant à fa cadence plagale, qu'elle a lieu néceffairement dans le même *mode* mineur toutes les fois qu'on paffe de l'accord de la tonique à celui de la dominante, comme cela fe pratiquoit jadis, même fur les finales dans les *modes* plagaux & dans le ton du quart. D'où l'on conclut que fon *mode* mixte eft moins une efpece particuliere qu'une dénomination nouvelle à des manieres d'entrelacer & combiner les *modes* majeur & mineur, auffi anciennes que l'harmonie, pratiquées de tous les temps : & cela paroît fi vrai, que même en commençant fa gamme, l'auteur n'ofe donner ni la quinte ni la Sixte à fa tonique, de peur de déterminer une tonique en *mode* mineur par la premiere, ou une médiante en *mode* majeur par la feconde. Il laiffe l'équivoque en ne rempliffant pas fon accord.

Mais quelque objection qu'on puiffe faire contre le *mode* mixte, dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la maniere dont l'auteur l'établit & le traite, ne le faffe connoître pour un homme d'efprit & pour un muficien très verfé dans les principes de fon art.

Les anciens different prodigieufement entr'eux fur les définitions, les divifions, & les noms de leurs Tons en *modes*. Obfcurs fur toutes les parties de leur mufique, ils font prefque inintelligibles fur celle-ci. Tous conviennent, à la vérité, qu'un *mode* eft un certain fyftême ou une conftitution de Sons, & il paroît que cette conftitution n'eft autre chofe en elle-même qu'une certaine octave remplie de tous les Sons intermédiaires, felon le genre. Euclide & Ptolomée femblent la faire confifter dans les diverfes pofitions des deux femi-tons de l'octave, relativement à la corde principale du *mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit Tons du Plain-Chant : mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le diapafon du *mode* dans le fyftême général, c'eft-à-dire, en ce que la bafe ou corde principale du *mode* eft plus aiguë ou plus grave, étant prife en divers lieux du fyftême, toutes les cordes de la Série gardant toujours un

mêm-

même rapport avec la fondamentale, & par conséquent changeant d'accord à chaque *mode* pour conserver l'analogie de ce rapport : telle est la différence des tons de notre musique.

Selon le premier sens, il n'y auroit que sept *modes* possibles dans le systême diatonique ; & en effet, Ptolomée n'en admet pas davantage : car il n'y a que sept manieres de varier la position des deux semi-tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux semi-tons l'intervalle prescrit. Selon le second sens, il y auroit autant de *modes possibles* que de Sons, c'est-à dire, une infinité ; mais si l'on se renferme de même dans le systême diatonique, on n'y en trouvera non plus que sept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *modes* ceux qu'on établiroit à l'octave des premiers.

En combinant ensemble ces deux manieres, on n'a encore besoin que de sept *modes* ; car si l'on prend ces *modes* en divers lieux du systême, on trouve en même temps les Sons différemment situés relativement au Son principal.

Mais outre ces *modes* on en peut former plusieurs autres, en prenant dans la même Série & sur le même Son fondamental différens Sons pour les cordes essentielles du *mode* : par exemple, quand on prend pour dominante la quinte du Son principal, le *mode* est authentique : il est Plagal, si l'on choisit la quarte ; & ce sont proprement deux *modes* différens sur la même fondamentale. Or, comme pour constituer un *mode* agréable, il faut, disent les Grecs, que la quarte & la quinte soient justes, ou du moins une des deux, il est évident qu'on n'a dans l'étendue de l'octave que cinq Sons fondamentaux sur chacun desquels on puisse étabir un *mode* Authentique & un Plagal. Outre ces dix *modes* on en trouve encore deux, l'un Authentique qui ne peut fournir de Plagal, parce que sa quarte fait le triton ; l'autre Plagal qui ne peut fournir d'Athentique, parce que sa quinte est fausse. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre un passage de Plutarque où la musique se plaint que Phrynis l'a cor-

rompue en voulant tirer de cinq cordes ou plutôt de ſept, douze harmonies différentes.

Voilà donc douze *modes* poſſibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux tétracordes dis-joints : que ſi l'on vient à conjoindre les deux tétracordes, c'eſt-à-dire, à donner un bémol à la ſeptieme en retranchant l'octave ; ou ſi l'on diviſe les *Tons* entiers par les intervalles chromatiques, pour y introduire de nouveaux *modes* intermédiaires ; ou ſi, ayant ſeulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *modes* à l'octave des précédens ; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce ſont-là les ſeules manieres d'expliquer les divers nombres de *modes* admis ou rejetés par les anciens en divers temps.

L'ancienne muſique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du tétracorde, du pentacorde, de l'hexacorde, de l'eptacorde & de l'octacorde, on n'y admit premierement que trois *modes*, dont les fondamentales étoient à un *Ton* de diſtance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appelloit le *Dorien* ; le *Phrygien* tenoit le milieu ; le plus aigu étoit le *Lydien*. En partageant chacun de ces *Tons* en deux intervalles, on fit place à deux autres *modes*, l'Ionien & l'Eolien, dont le premier fut inſéré entre le Dorien & le Phrygien, & le ſecond entre le Phrygien & le Lydien.

Dans la ſuite le ſyſtême s'étant étendu à l'aigu & au grave, les muſiciens établirent de part & d'autre, de nouveaux *modes*, qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la prépoſition *hyper*, *ſur*, pour ceux d'en-haut, & la prépoſition *hypo*, *ſous*, pour ceux d'en bas. Ainſi le *mode* Lydien étoit ſuivi de l'Hyper-Dorien, de l'Hyper-Ionien, de l'Hyper-Phrygien, de l'Hyper-Éolien, de l'Hyper-Lydien en montant ; & après le *mode* Dorien venoient l'Hypo-Lydien, l'Hypo-Éolien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Ionien, & l'Hypo-Dorien en deſcendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *modes* dans Alypius, auteur Grec. Voyez (*Pl.* E.) leur ordre & leurs intervalles expri-

més par les noms des notes de notre musique. Mais il faut remarquer que l'Hypo-Dorien étoit le seul *mode* qu'on exécutoit dans toute son étendue : à mesure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des Sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la voix. Cette observation sert à l'intelligence de quelques passages des anciens, par lesquels ils semblent dire que les *modes* les plus graves avoient un chant plus aigu : ce qui étoit vrai, en ce que ces chants s'élevoient davantage audessus de la tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'est furieusement embarrassé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *modes*, Platon en rejettoit plusieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Aristoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit seulement treize, supprimant les deux plus élevés ; savoir, l'Hyper-Eolien & l'Hyper-Lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reste d'Aristoxène il en nomme seulement six, sur lesquels il rapporte les divers sentimens qui régnoient déjà de son temps.

Enfin Ptolomée réduisoit le nombre de ces *modes* à sept ; disant que les *modes* n'étoient pas introduits dans le dessein de varier les chants selon le grave & l'aigu ; car, il est évident qu'on auroit pu les multiplier fort au-delà de quinze : mais plutôt afin de faciliter le passage d'un *mode* à l'autre par des intervalles consonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *modes* dans l'espace d'une octave, dont le *mode* Dorien faisoit comme le centre : en sorte que le Mixo-Lydien étoit une quarte au-dessus, & l'Hypo-Dorien une quarte au-dessous ; le Phrygien, une quinte au-dessus de l'Hypo-Dorien ; l'Hypo-Phrygien, une quarte au-dessous du Phrygien : & le Lydien, une quinte au-dessus de l'Hypo-Phrygien : d'où il paroît, qu'à compter de l'Hypo Dorien, qui est le *mode* le plus bas, il y avoit jusqu'à l'Hypo-Phrygien l'intervalle d'un *Ton* ; de l'Hypo-Phrygien à l'Hypo-Lydien, un autre *Ton* ; de l'Hypo-Lydien au Dorien, un semi-*Ton* ; de celui-ci au Phrygien, un *Ton* ; du Phrygien au Lydien encore un *Ton* ; & du Lydien

au Mixo-Lydien, un ſemi-*Ton* : ce qui fait l'étendue d'une Septieme, en cet ordre :

1.	*Fa.*	Myxo-Lydien.
2.	*Mi.*	Lydien.
3.	*Re.*	Phrygien.
4.	*Ut.*	Dorien.
5.	*Si.*	Hypo-Lydien.
6.	*La.*	Hypo-Phrygien.
7.	*Sol.*	Hypo-Dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le ſyſtême diatonique d'une octave, toutes les cordes qui la compoſoient ſe trouvant employées. Ce ſont ces ſept *modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'Hypo-mixo-lydien, ajouté, dit-on, par l'Aretin, font aujourd'hui les huit tons du plain-chant. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

Telle eſt la notion la plus claire qu'on peut tirer des tons ou *modes* de l'ancienne muſique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entr'eux que du grave à l'aigu : mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractériſoient plus particulierement, quant à l'expreſſion. Elles ſe tiroient du genre de poéſie qu'on mettoit en muſique, de l'eſpece d'inſtrument qui devoit l'accompagner, du rhytme ou de la cadence qu'on y obſervoit, de l'uſage où étoient certains chants parmi certains peuples, & d'où ſont venus

originairement les noms des principaux *modes*, le Dorien, le Phrygien, le Lydien, l'Ionien, l'Eolien.

Il y avoit encore d'autres sortes de *modes* qu'on auroit pu mieux appeller *Styles* ou *genres* de composition : tels étoient le *mode* tragique destiné pour le théâtre, le *mode* Nomique consacré à Apollon, le Dithyrambique à Bacchus, &c. (Voyez STYLE & MÉLOPÉE.)

Dans nos anciennes musiques on appelloit aussi *modes*, par rapport à la mesure ou au temps, certaines manieres de fixer la valeur relative de toutes les notes par un signe général; le *mode* étoit à-peu-près alors ce qu'est aujourd'hui la mesure; il se marquoit de même après la clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points, suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires différentes, selon le *mode*, en nombre & en longueur; & c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C & du C barré. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *modes* : le majeur, qui se rapportoit à la note maxime; & le mineur, qui étoit pour la longue. L'un & l'autre se divisoit en parfait & imparfait.

Le *mode* majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la portée, & trois autres qui n'en remplissoient que deux. Sous ce *mode* la maxime valoit trois longues. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 2.)

Le *mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traversoient chacune trois espaces, & deux autres qui n'en traversoient que deux ; & alors la maxime ne valoit que deux longues. *Fig.* 3.

Le *mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces ; & la longue valoit trois breves. (*Fig.* 4.)

Le *mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces ; & la longue n'y valoit que deux breves. (*Fig.* 5.)

L'Abbé Broſſard a mêlé mal-à-propos les cercles & demi-cercles avec les figures de ces *modes* Ces ſignes réunis n'avoient jamais lieu dans les *modes* ſimples, mais ſeulement quand les meſures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'eſt plus en uſage depuis long-temps; mais il faut néceſſairement entendre ces ſignes pour ſavoir déchiffrer les anciennes muſiques; en quoi les plus ſavans muſiciens ſont ſouvent fort embarraſſés.

MODÉRÉ, *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai; il répond à l'Italien *Andante* (Voyez ANDANTE.)

MODULATION, *ſ. f.* C'eſt proprement la maniere d'établir & traiter le mode; mais ce mot ſe prend plus communement aujourd'hui pour l'art de conduire l'harmonie & le chant ſucceſſivement dans pluſieurs modes d'un maniere agréable à l'oreille & conforme aux regles.

Si le mode eſt produit par l'harmonie, c'eſt d'elle auſſi que naiſſent les loix de la *Modulation*. Ces loix ſont ſimples à concevoir, mais difficiles à bien obſerver. Voici en quoi elles conſiſtent.

Pour bien moduler dans un même ton, il faut 1°. en parcourir tous les ſons avec un beau chant, en rebattant plus ſouvent les cordes eſſentielles & s'y appuyant davantage : c'eſt-à-dire, que l'accord ſenſible, & l'accord de la tonique doivent s'y remontrer fréquemment, mais ſous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de cadence ou de repos que ſur ces deux accords, ou tout au plus ſur celui de la ſous-Dominante.

3°. Enfin n'altérer jamais aucun des ſons du mode; car on ne peut, ſans le quitter, faire entendre un dièſe ou un bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour paſſer d'un ton à un autre, il faut conſulter l'analogie, avoir égard au rapport des toniques, & à la quantité des cordes communes aux deux Tons.

Partons d'abord du mode majeur. Soit que l'on conſidere la quinte de la tonique, comme ayant avec elle le plus

ſimple de tous les rapports après celui de l'octave, ſoit qu'on la conſidere comme le premier des Sons qui entrent dans la réſonnance de cette même tonique, on trouvera toujours que cette quinte, qui eſt la dominante du ton, eſt la corde ſur laquelle on peut établir la modulation la plus analogue à celle du ton principal.

Cette dominante, qui faiſoit partie de l'accord parfait de cette premiere tonique, fait auſſi partie du ſien propre, dont elle eſt le Son fondamental. Il y a donc liaiſon entre ces deux accords. De plus, cette même dominante portant, ainſi que la tonique, un accord parfait majeur par le principe de la réſonnance, ces deux accords ne différent entr'eux que par la diſſonance, qui de la tonique paſſant à la dominante eſt la Sixte-ajoutée, & de la dominante repaſſant à la tonique eſt la ſeptieme. Or, ces deux accords ainſi diſtingués par la diſſonance qui convient à chacun, forment, par les Sons qui les compoſent rangés en ordre, préciſément l'octave ou Echelle diatonique que nous appellons Gamme, laquelle détermine le ton.

Cette même Gamme de la tonique forme, altérée ſeulement par un dièſe, la gamme du ton de la dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux tons, & donne la facilité de paſſer de l'un à l'autre au moyen d'une ſeule altération. Le ton de la dominante eſt donc le premier qui ſe préſente après celui de la tonique dans l'ordre des *Modulations*.

La même ſimplicité de rapport que nous trouvons entre une tonique & ſa dominante, ſe trouve auſſi entre la même tonique & ſa Sous dominante; car la Quinte que la dominante fait à l'aigu avec cette tonique, la Sous-dominante la fait au grave: mais cette Sous-dominante n'eſt quinte de la tonique que par renverſement; elle eſt directement quarte en plaçant cette tonique au grave, comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports: car en ce ſens la quarte, dont le rapport eſt de 3 à 4, ſuit immédiatement la quinte, dont le rapport eſt de 2 à 3. Que ſi cette ſous-dominante n'entre pas de même dans l'accord de la tonique,

en revanche la tonique entre dans le sien. Car soit *ut mi sol* l'accord de la tonique, celui de la sous-dominante sera *fa la ut*; ainsi c'est l'*ut* qui fait ici liaison, & les deux autres Sons de ce nouvel accord sont precisément les deux dissonances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons pour ce nouveau Ton que pour celui de la dominante; ce sont dans l'une & dans l'autre toutes les mêmes cordes du ton principal, à un près. Donnez un bémol à la note sensible *si*, & toutes les notes du ton d'*ut* serviront à celui de *fa*. Le ton de la sous-dominante n'est donc gueres moins analogue au Ton principal que celui de la Dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être servi de la premiere *modulation* pour passer d'un ton principal *ut* à celui de sa dominante *sol*, on est obligé d'employer la seconde pour revenir au ton principal : car si *sol* est dominante du ton d'*ut*, *ut* est sous-dominante du ton de *sol*; ainsi l'une de ces *modulations* n'est pas moins nécessaire que l'autre.

Le troisieme Son qui entre dans l'accord de la tonique est celui de sa tierce ou mediante, & c'est aussi le plus simple des rapports après les deux précedens $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *modulation* qui se présente, & d'autant plus analogue que deux des Sons de la tonique principale entrent aussi dans l'accord mineur de sa médiante; car le premier accord étant *ut mi sol*, celui-ci sera *mi sol si*, où l'on voit que *mi* & *sol* sont communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *modulation*, c'est la quantité de Sons qu'il y faut altérer, même pour le mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'Echelle pour les deux modes : or, appliquant cette formule à *mi* mode mineur, on n'y trouve, à la vérité, que le quatrieme Son *fa* altéré par un dièse en descendant : mais en montant, on en trouve encore deux autres; savoir, la principale tonique *ut*, & sa seconde note *re* qui devient ici note sensible : il est certain que l'altération

de tant de Sons, & surtout de la tonique, éloigne le mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverse la tierce comme on a renversé la quinte & qu'on prenne cette tierce au-dessous de la tonique sur la sixieme note *la*, qu'on devroit appeller aussi sous-médiante ou médiante en dessous, on formera sur ce *la* une *modulation* plus analogue au ton principal que n'étoit celle de *mi*; car l'accord parfait de cette sous-médiante étant *la ut mi*, on y retrouve, comme dans celui de la médiante, deux des Sons qui entrent dans l'accord de la tonique; savoir, *ut* & *mi*; & de plus, l'Echelle de ce nouveau Ton étant composée, du moins en descendant, des mêmes Sons que celle du ton principal, & n'ayant que deux Sons altérés en montant, c'est-à-dire, un de moins que l'Echelle de la médiante, il s'ensuit que la *modulation* de la sixieme note est préférable à celle de cette médiante; d'autant plus que la tonique principale y fait une des cordes essentielles du mode; ce qui est plus propre à rapprocher l'idée de la *modulation*. Le *mi* peut venir ensuite.

Voila donc quatre cordes *mi fa sol la*, sur chacune desquelles on peut moduler en sortant du ton majeur d'*ut*. Restent le *re* & le *si*, les deux harmoniques de la dominante. Ce dernier, comme note sensible, ne peut devenir tonique par aucune bonne *modulation*, du moins immédiatement : ce seroit appliquer brusquement au même Son des idées trop opposées, & lui donner une harmonie trop éloignée de la principale. Pour la seconde note *re*, on peut encore, à la faveur d'une marche consonnante de la basse-fondamentale, y moduler en tierce mineure, pourvu qu'on n'y reste qu'un instant, afin qu'on n'ait pas le temps d'oublier la *modulation* de l'*ut* qui lui-même y est altéré; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, passer par d'autres Tons intermédiaires, où il seroit dangereux de s'égarer.

En suivant les mêmes analogies, ou modulera dans l'ordre suivant pour sortir d'un ton mineur; la médiante premierement, ensuite la dominante, la sous-dominante & la sous-médiante

ou ſixieme note. Le mode de chacun de ces tons acceſſoires eſt déterminé par ſa médiante priſe dans l'Echelle du ton principal. Par exemple, ſortant d'un ton majeur *ut* pour moduler ſur ſa médiante, on fait mineur le mode de cette médiante, parce que la dominante *ſol* du ton principal fait tierce mineure ſur cette médiante *mi*. Au contraire, ſortant d'un Ton mineur *la*, on module ſur ſa médiante *ut* en mode majeur, parce que la dominante *mi* du Ton d'où l'on ſort fait tierce majeure ſur la tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces regles, renfermées dans une formule génerale ; font, que les modes de la dominante & de la ſous-dominante ſoient ſemblables à celui de la tonique, & que la médiante & la ſixieme note portent le mode oppoſé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de paſſer du majeur au mineur, & reciproquement dans un même ton, on peut auſſi changer l'ordre du mode d'un ton à l'autre ; mais en s'éloignant ainſi de la *modulation* naturelle, il faut ſonger au retour : car c'eſt une regle générale que tout morceau de muſique doit finir dans le ton par lequel il a commencé.

J'ai raſſemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans leſquels on peut paſſer immédiatement : le premier, en ſortant du mode majeur ; & l'autre, en ſortant du mode mineur. Chaque note indique une *modulation*, & la valeur des notes dans chaque exemple indique auſſi la durée relative convenable à chacun de ces modes, ſelon ſon rapport avec le ton principal. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 6. & 7.)

Ces *modulations* immédiates fourniſſent les moyens de paſſer par les mêmes regles dans des tons plus éloignés, & de revenir enſuite au ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne ſuffit pas de connoître les routes qu'on doit ſuivre ; il faut ſavoir auſſi comment y entrer. Voici le ſommaire des préceptes qu'on peut donner en cette partie.

Dans la mélodie, il ne faut, pour annoncer la *modula-*

tion qu'on a choisie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du ton d'où l'on sort, pour les rendre propres au ton où l'on entre. Est-on en *ut* majeur, il ne faut que sonner un *fa* dièse pour annoncer le ton de la dominante, ou un *si* bémol pour annoncer le ton de la sous-dominante. Parcourez ensuite les cordes essentielles du ton où vous entrez; s'il est bien choisi, votre *modulation* sera toujours bonne & réguliere.

Dans l'harmonie, il y a un peu plus de difficulté: car comme il faut que le changement de ton se fasse en même temps dans toutes les parties, on doit prendre garde à l'harmonie & au chant pour éviter de suivre à la fois deux différentes *modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proscription des deux quintes consécutives a cette regle pour principe: en effet, on ne peut gueres former entre deux parties plusieurs quintes justes de suite sans moduler en deux tons différens.

Pour annonçer un ton, plusieurs prétendent qu'il suffit de former l'accord parfait de sa tonique, & cela est indispensable pour donner le mode; mais il est certain que le ton ne peut être bien déterminé que par l'accord sensible ou dominant: il faut donc faire entendre cet accord en commençant la nouvelle *modulation*. La bonne regle seroit que la septieme ou dissonance mineure y fût toujours préparée, au moins la premiere fois qu'on la fait entendre; mais cette regle n'est pas praticable dans toutes les *modulations* permises, & pourvu que la basse-fondamentale marche par intervalles consonnans, qu'on observe la liaison harmonique, l'analogie du mode, & qu'on évite les fausses relations, la *modulation* est toujours bonne Les compositeurs donnent pour une autre regle de ne changer de ton qu'après une cadence parfaite; mais cette regle est inutile, & personne ne s'y assujettit.

Toutes les manieres possibles de passer d'un ton dans un autre, se réduisent à cinq pour le mode majeur, & à quatre pour le mode mineur; lesquelles on trouvera énoncées par une basse-fondamentale pour chaque *modulation* dans la *Pl*. B. *Fig*. 8. S'il y a quelqu'autre *modulation* qui

ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *modulation* ne ſoit enharmonique, elle eſt mauvaiſe infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE.)

MODULER, *v. n.* C'eſt compoſer ou préluder, ſoit par écrit, ſoit ſur un inſtrument, ſoit avec la voix, en ſuivant les regles de la *modulation*. (Voyez MODULATION.)

MŒURS, *ſ. f.* Partie conſidérable de la muſique des Grecs, appellée par eux *Hermoſmenon*, laquelle conſiſtoit à connoître & choiſir le bienſéant en chaque genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque ſentiment, à chaque objet, à chaque caractere, toutes les formes dont il étoit ſuſceptible; mais les obligeoit de ſe borner à ce qui étoit convenable au ſujet, à l'occaſion, aux perſonnes, aux circonſtances. Les *Mœurs* conſiſtoient encore à tellement accorder & proportionner dans une piece toutes les parties de la muſique, le mode, le temps, le rhythme, la mélodie, & même les changemens, qu'on ſentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laiſsât point de diſparate, & le rendît parfaitement un. Cette ſeule partie, dont l'idée n'eſt pas même connue dans notre muſique, montre à quel point de perfection devoit être porté un art où l'on avoit même réduit en regles ce qui eſt honnête, convenable, & bienſéant.

MOINDRE, *adj.* (Voyez MINIME.)

MOL, *adj.* Epithete que donnent Ariſtoxène & Ptolomée à une eſpece du genre diatonique & à une eſpece du genre chromatique, dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la muſique moderne, le mot *Mol* n'y eſt employé que dans la compoſition du mot *Bémol* ou B *mol*, par oppoſition au mot *Béquarre*, qui jadis s'appelloit auſſi B. *dur*.

Zarlin cependant appelle diatonique *mol* une eſpece du genre diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.)

MONOCORDE, *ſ. m.* Inſtrument ayant une ſeule corde qu'on diviſe à volonté par des Chevalets mobiles, lequel ſert à trouver les rapports des intervalles & toutes les diviſions du canon harmonique. Comme la partie des inſtru-

mens n'entre point dans mon plan ; je ne parlerai pas plus long-temps de celui-ci.

MONODIE, *f. m.* Chant à voix feule, par oppofition à ce que les anciens appelloient *Chorodies*, ou mufiques exécutées par le Chœur.

MONOLOGUE, *f. m.* Scene d'opéra, où l'acteur eft feul & ne parle qu'avec lui-même. C'eft dans les *monologues* que fe déploient toutes les forces de la Mufique; le muficien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de fon génie, fans être gêné dans la longueur de fes morceaux par la préfence d'un interlocuteur. Ces récitatifs obligés, qui font un fi grand effet dans les opéra Italiens, n'ont lieu que dans les *monologues*.

MONOTONIE, *f. f.* C'eft au propre, une Pfalmodie ou un chant qui marche toujours fur le même ton; mais ce mot ne s'emploie gueres que dans le figuré.

MONTER, *v. n.* C'eft faire fuccéder les Sons du bas en haut; c'eft-à-dire, du grave à l'aigu. Cela fe prefente à l'œil par notre maniere de noter.

MOTIF, *f. m.* Ce mot francifé de l'Italien *motivo*, n'eft gueres employé dans le fens téchnique que par les compofiteurs. Il fignifie l'idée primitive & principale fur laquelle le compofiteur détermine fon fujet & arrange fon deffein. C'eft le *motif* qui, pour ainfi dire, lui met la plume à la main pour jeter fur le papier telle chofe & non pas telle autre. Dans ce fens le *motif* principal doit être toujours préfent à l'efprit du compofiteur, & il doit faire en forte qu'il le foit auffi toujours à l'efprit des auditeurs. On dit qu'un auteur bat la campagne lorfqu'il perd fon *motif* de vue, & qu'il coud des accords ou des chants qu'aucun fens commun n'unit entr'eux.

Outre ce *motif*, qui n'eft que l'idée principale de la piece, il y a des *motifs* particuliers, qui font les idées déterminantes de la modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques; & fur ces idées, que l'on preffent dans l'exécution, l'on juge fi l'auteur a bien fuivi fes *motifs*, ou s'il a pris le change, comme il arrive fouvent à ceux qui pro-

cédent note après note, & qui manquent de ſavoir ou d'invention. C'eſt dans cette acception qu'on dit *motif* de Fugue, *motif* de cadence, *motif* de changement, de Mode, &c.

MOTTET, *ſ. m.* Ce mot ſignifioit anciennement une compoſition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'art; & cela ſur une période fort courte: d'où lui vient, ſelon quelques-uns, le nom de *Mottet*, comme ſi ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute piece de muſique faite ſur des paroles latines, à l'uſage de l'égliſe Romaine, comme Pſeaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, &c. Et tout cela s'appelle, en général, muſique latine.

Les François réuſſiſſent mieux dans ce genre de muſique que dans la Françoiſe, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop ſur le mot. En général, la muſique latine n'a pas aſſez de gravité pour l'uſage auquel elle eſt deſtinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la muſique théâtrale: les chants ſacrés ne doivent point repréſenter le tumulte des paſſions humaines, mais ſeulement la majeſté de celui à qui ils s'adreſſent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puiſſent dire les paroles, toute autre expreſſion dans le chant eſt un contre-ſens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Egliſes la muſique au Plain-Chant.

Les muſiciens du treizieme & du quatorzieme ſiècle donnoient le nom de *Mottetus* à la partie que nous nommons aujourd'hui *haute-contre*. Ce nom, & d'autres auſſi étranges, cauſent ſouvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuſcrits de muſique, laquelle ne s'écrivoit pas en partition comme à préſent.

MOUVEMENT, *ſ. m.* Degré de vîteſſe ou de lenteur que donne à la meſure le caractere de la piece qu'on exécute. Chaque eſpèce de meſure a un *mouvement* qui lui eſt le plus propre, & qu'on déſigne en Italien par ces mots,

Tempo giusto. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots : *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *presto*; & ces mots se rendent en François par les suivans; *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai*, *Vîte.* Il faut cependant observer que, le *mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la musique Françoise, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la musique Italienne.

Chacun de ces degrès se subdivise & se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le degré de vîtesse ou de lenteur, comme *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractere & l'expression de l'air, comme *Agitato*, *Vivace*, *Gustoso*, *Boncrio*, &c. Les premiers peuvent être saisis & rendus par tous les musiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment & du goût qui sentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *mouvemens* lents conviennent aux passions tristes, & les *mouvemens* animés aux passions gaies, il y a pourtant souvent des modifications par lesquelles une passion parle sur le ton d'une autre : il est vrai, toutefois, que la gaieté ne s'exprime gueres avec lenteur; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

MOUVEMENT est encore la marche ou le progrès des Sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave : ainsi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la basse & le dessus par *mouvemens contraires*, cela signifie que l'une des parties doit monter, tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux parties marchent en même sens. Quelques-uns appellent *mouvement oblique* celui où l'une des parties reste en place, tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant Jérôme Mei, à l'imitation d'Aristoxène, distingue généralement, dans la voix humaine, deux sortes de *mouvement*; savoir, celui de la voix parlante, qu'il appelle

mouvement continu, & qui ne ſe fixe qu'au moment qu'on ſe tait ; & celui de la voix chantante, qui marche par intervalles déterminés, & qu'il appelle *mouvement diaſtématique* ou *intervallatif*.

MUANCES, *ſ. f.* On appelle ainſi les diverſes manieres d'appliquer aux notes les ſyllabes de la gamme, ſelon les diverſes poſitions des deux ſemi-Tons de l'octave, & ſelon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que ſix de ces ſyllabes, & qu'il y a ſept notes à nommer dans une octave, il falloit néceſſairement répéter le nom de quelque note ; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux notes entre leſquelles ſe trouvoit un des ſemi-Tons. Ces noms déterminoient en même temps ceux des notes les plus voiſines, ſoit en montant, ſoit en deſcendant. Or, comme les deux ſemi-tons ſont ſujets à changer de place dans la modulation, & qu'il y a dans la muſique une multitude de manieres différentes de leur appliquer les ſix mêmes ſyllabes, ces manieres s'appelloient *Muances*, parce que les mêmes notes y changeoient inceſſamment de noms. (Voyez GAMME.)

Dans le ſiècle dernier on ajouta en France la ſyllabe *ſi* aux ſix premieres de la gamme de l'Arétin. Par ce moyen la ſeptieme note de l'Echelle ſe trouvant nommée, les *Muances* devinrent inutiles, & furent proſcrites de la muſique Françoiſe ; mais chez toutes les autres nations, où, ſelon l'eſprit du métier, les muſiciens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'art, on n'a point adopté le *ſi* ; & il y a apparence qu'en Italie, en Eſpagne, en allemagne, en Angleterre, les *Muance*s ſerviront long-temps encore à la déſolation des commençans.

MUANCES, dans la muſique ancienne. (Voyez MUTATIONS.)

MUSETTE, *ſ. f.* Sorte d'air convenable à l'inſtrument de ce nom, dont la meſure eſt à deux ou trois temps, le caractere naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une baſſe pour l'ordinaire en Tenue ou Point d'Orgue, telle que la peut faire une *Muſette*, & qu'on appelle à cauſe de cela

cela basse de *Musette*. Sur ces airs on forme des danses d'un caractere convenable, & qui portent aussi le nom de *Musettes*.

MUSICAL, *adj*. Appartenant à la musique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICALEMENT, *adv*. D'une maniere musicale, dans les regles de la musique (Voyez MUSIQUE.)

MUSICIEN, *s. m.* Ce nom se donne également à celui qui compose la musique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle aussi *compositeur*. (Voyez ce mot.)

Les anciens musiciens étoient des poëtes, des philosophes, des orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore, &c. Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *musicien* celui qui pratique seulement la musique par le ministere servile des doigts & de la voix; mais celui qui possede cette science par le raisonnement & la spéculation. Et il semble, de plus, que pour s'élever aux grandes expressions de la musique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particuliere des passions humaines & du langage de la nature. Cependant les *musiciens* de nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des notes & de quelques tours de chant, ne seront gueres offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes.

MUSIQUE, *s. f.* Art de combiner les Sons d'une maniere agréable à l'oreille. Cet Art devient une science & même très profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons & les raisons des affections qu'elles nous causent. Aristide Quintilien définit la *musique*, l'art du beau & de la décence dans les voix & dans les mouvemens. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vagues & si générales les anciens aient donné une étendue prodigieuse à l'art qu'ils définissoient ainsi.

On suppose communément que le mot de *musique* vient de *Musa*, parce qu'on croit que les Muses ont inventé cet art; mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Egyptien; prétendant que c'est en Egypte que la

musique a commencé à se rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la premiere idée du Son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil, quand le vent souffloit dans leurs tuyaux.

Quoi qu'il en soit de l'étymologie du nom, l'origine de l'art est certainement plus près de l'homme; & si la parole n'a pas commencé par du chant, il est sûr, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle.

La *musique* se divise naturellement en *musique théorique* ou *spéculative* & en *musique pratique*.

La *musique* spéculative est, si l'on peut parler ainsi, la connoissance de la matiere musicale; c'est-à-dire, les différens rapports du grave à l'aigu, du vite au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons sont susceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaisons possibles de la musique & des Sons, semblent comprendre aussi toutes les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille & sur l'ame.

La *musique* pratique est l'art d'appliquer & mettre en usage les principes de la spéculative; c'est-à-dire, de conduire & disposer les Sons par rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé: c'est cet art qu'on appelle *composition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les voix ou par les instrumens, qu'on appelle *Exécution*, c'est la partie purement méchanique & opérative, qui, supposant seulement la faculté d'entonner juste les intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux Sons le degré prescrit dans le ton, & la valeur prescrite dans le temps, ne demande en rigueur d'autre connoissance que celle des caracteres de la *musique*, & l'habitude de les exprimer.

La *musique* speculative se divise en deux parties; savoir, la connoissance du rapport des Sons ou de leurs intervalles, & celle de leurs durées relatives; c'est-à-dire, de la mesure & du temps.

La premiere est proprement celle que les anciens ont

appellée *musique harmonique*. Elle enseigne en quoi consiste la nature du chant & marque ce qui est consonnant, dissonant, agréable ou déplaisant dans la modulation. Elle fait connoître, en un mot, les diverses manieres dont les Sons affectent l'oreille par leur tymbre, par leur force, par leurs inrervalles; ce qui s'applique également à leur accord & à leur succession.

La seconde a été appellée *rhytmique*, parce qu'elle traite des Sons en égard au temps & à la quantité. Elle contient l'explication du *rhythme*, du *Mètre*, des mesures longues & courtes, vives & lentes, des temps & des diverses parties dans lesquelles on les divise, pour y appliquer la succession des Sons.

La *musique pratique* se divise aussi en deux parties qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *musique harmonique*, & que les anciens appelloient *mélopée*, contient les regles pour combiner & varier les intervalles consonnans & dissonans d'une maniere agréable & harmonieuse. (Voyez MÉLOPÉE.)

La seconde, qui répond à la *musique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les regles pour l'application des temps, des pieds, des mesures; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez RHYTHME.)

Porphyre donne une autre division de la *musique*, en tant qu'elle a pour objet le mouvement muet ou sonore, &, sans la distinguer en spéculative & pratique, il y trouve les six parties suivantes; la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la danse; la *Mètrique*, pour la cadence & le nombre des vers; l'*Organique*, pour la pratique des instrumens; la *Poétique*, pour les Tons & l'accent de la Poésie; l'*hypocritique*, pour les attitudes des Pantomimes; & l'*harmonique* pour le chant.

La *musique* se divise aujourd'hui plus simplement en *mélodie* & en *harmonie*; car la Rhythmique n'est plus rien pour nous, & la métrique est très peu de chose, attendu que nos vers, dans le chant, prennent presque uniquement

leur mesure de la *musique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la mélodie, on dirige la succession de Sons de maniere à produire des chants agréables. (Voyez Mélodie, Chant, Modulation.)

L'harmonie consiste à unir à chacun des Sons d'une succession réguliere deux ou plusieurs autres Sons, qui frappant l'oreille en même temps, la flattent par leur concours (Voyez Harmonie)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviser le *musique* en *naturelle* & *imitative*. La premiere, bornée au seul physique des Sons, & n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au cœur, & ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la musique des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de Sons mélodieux, & en général toute musique qui n'est qu'harmonieuse.

La seconde, par des inflexions vives, accentuées, &, pour ainsi dire, parlantes, exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la nature entiere à ses savantes imitations, & porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir. Cette musique vraiment lyrique & théâtrale, étoit celle des anciens Poëmes, & c'est de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en chant sur nos théâtres. Ce n'est que dans cette *musique*, & non dans l'harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raison des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le seul physique des Sons, on ne les y trouvera point & l'on raisonnera sans s'entendre.

Les anciens écrivains different beaucoup entr'eux sur la nature, l'objet, l'étendue & les parties de la *musique*. En général, ils donnoient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui. Non-seulement sous le nom de *musique* ils comprenoient, comme on vient de le voir, la danse, le geste, la poésie, mais même la

collection de toutes les ſciences. Hermès définit la *muſique*, la connoiſſance de l'ordre de toutes choſes. C'étoit auſſi la doctrine de l'Ecole de Pythagore et de celle de Platon, qui enſeignoient que tout dans l'Univers étoit *muſique*. Selon Héſychius, les Athéniens donnoient à tous les arts le nom de *muſique*; & tout cela n'eſt plus étonnant depuis qu'un muſicien moderne a trouvé dans la *muſique* le principe de tous les rapports & le fondement de toutes les ſciences.

De-là toutes ces *muſiques* ſublimes dont nous parlent les philoſophes : *muſique* divine, *muſique* des hommes, *muſique* céleſte, *muſique* terreſtre, *muſique* active, *muſique* contemplative, *muſique* énonciative, intellective, oratoire, &c. C'eſt ſous ces vaſtes idées qu'il faut entendre pluſieurs paſſages des anciens ſur la *muſique*, qui ſeroient inintelligibles dans le ſens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

Il paroît que la *muſique* a été l'un des premiers arts : on le trouve mêlé parmi les plus anciens monumens du genre-humain. Il eſt très vraiſemblable auſſi que la *muſique* vocale a été trouvée avant l'inſtrumentale, ſi même il y a jamais eu parmi les anciens une *muſique* vraiment inſtrumentale; c'eſt-à-dire, faite uniquement pour les inſtrumens. Non-ſeulement les hommes, avant d'avoir trouvé aucun inſtrument, ont dû faire des obſervations ſur les différens Tons de leur voix; mais ils ont dû apprendre de bonne heure, par le concert naturel des oiſeaux, à modifier leur voix & leur goſier d'une maniere agréable & mélodieuſe. Après cela, les inſtrumens à vent ont dû être les premiers inventés. Diodore & d'autres auteurs en attribuent l'invention à l'obſervation du ſifflement des vents dans les roſeaux ou autres tuyaux des plantes. C'eſt auſſi le ſentiment de Lucrece.

At liquidas avium voces imitarier ore
Antè fuit multo, quàm levia carmina cantu
Concelebrare homines poſſint, aureiſque juvare;
Et Zephyri cava per calamorum ſibila primùm
Agreſteis docuêre cavas inflare cicutas.

A l'égard des autres sortes d'instrumens, les cordes sonores sont si communes que les hommes en ont dû observer de bonne heure les différens Tons; ce qui a donné naissance aux instrumens à corde. (Voyez CORDE.)

Les instrumens qu'on bat pour en tirer du Son, comme les tambours & les tymbales, doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe.

Il est difficile de sortir de ces généralités pour constater quelque fait sur l'invention de la *musique* réduite en art. Sans remonter au-delà du déluge, plusieurs anciens attribuent cette invention à Mercure, aussi-bien que celle de la Lyre. D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui, en se sauvant de la Cour du Roi de Phénicie, amena en Grece la musicienne Hermione ou Harmonie; d'où il s'ensuivroit que cet art étoit connu en Phénicie avant Cadmus. Dans un endroit du Dialogue de Plutarque sur la *musique*, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée; dans un autre, Soterique dit que c'est Apollon; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympe: on ne s'accorde gueres sur tout cela, & c'est ce qui n'importe pas beaucoup, non plus. A ces premiers inventeurs succéderent Chiron, Démodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la Lyre. Après ceux-là vint Phœmius, puis Terpandre, contemporain de Lycurgue, & qui donna des regles à la *musique*. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers modes. Enfin l'on ajoute Thalès, & Chamiris, qu'on dit avoir été l'inventeur de la *musique* instrumentale.

Ces grands musiciens vivoient la plupart avant Homere. D'autres plus modernes, sont Lasus d'Hermione, Melnippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lysandre, Symmicus & Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la *musique*.

Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur cet art du temps de Darius Hystaspes. Epigonius inventa l'instrument de quarante cordes qui portoit son nom.

Simmicus inventa auſſi un inſtrument de trente-cinq cordes, appellé *Simmicium*.

Diodore perfectionna la flûte & y ajouta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoutant une nouvelle corde ; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens auteurs s'expliquent fort obſcurément ſur les inventeurs des inſtrumens de *muſique*, ils ſont auſſi fort obſcurs ſur les inſtrumens mêmes. A peine en connoiſſons-nous autre choſe que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *muſique* étoit dans la plus grande eſtime chez divers peuples de l'antiquité, & principalement chez les Grecs ; & cette eſtime étoit proportionnée à la puiſſance & aux effets ſurprenans qu'ils attribuoient à cet art. Leurs auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous diſant qu'elle étoit en uſage dans le Ciel, & qu'elle faiſoit l'amuſement principal des Dieux & des ames des bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *muſique* qui n'en ſoit un dans la conſtitution de l'Etat, & il prétend qu'on peut aſſigner les Sons capables de faire naître la baſſeſſe de l'ame, l'inſolence, & & les vertus contraires. Ariſtote, qui ſemble n'avoir écrit ſa politique que pour oppoſer ſes ſentimens à ceux de Platon, eſt pourtant d'accord avec lui touchant la puiſſance de la *muſique* ſur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *muſique* étoit néceſſaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air eſt triſte & froid ; que ceux de Cynete, qui négligerent la *muſique*, ſurpaſſerent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de ville où l'on ait tant vu de crimes. Athénée nous aſſure qu'autrefois toutes les loix divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoiſſance de ce qui concernoit les Dieux & les Héros, les vies & les actions des hommes illuſtres, étoient écrites en vers & chantées publiquement par des chœurs au ſon des inſtrumens ; & nous voyons, par nos livres ſacrés, que tels étoient, dès les premiers

temps, les usages des Israëlites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la morale & l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des sentimens & de l'élévation des idées qui cherchoient par des accens proportionnés à se faire un langage digne d'elles.

La *musique* faisoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en servoient pour exciter le cœur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces philosophes, notre ame n'étoit, pour ainsi dire, formée que d'harmonie; & ils croyoient rétablir, par le moyen de l'harmonie sensuelle, l'harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame; c'est-à-dire, celle qui, selon eux, existoit en elle avant qu'elle animât nos corps, & lorsqu'elle habitoit les Cieux.

La *musique* est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance & de majesté, au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'attestées par les plus judicieux historiens & par les plus graves philosophes de l'antiquité. Cependant on retrouve dans l'histoire moderne quelques faits semblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le mode Phrygien, & les calmoit par le mode Lydien, une *musique* plus moderne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Eric, Roi de Danemarck, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute ces malheureux étoient moins sensibles que leur prince à la *musique*; autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que sous Henri III, le musicien Claudin jouant aux nôces du Duc de Joyeuse sur le mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un courtisan qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son Souverain; mais le musicien se hâta de le calmer en prenant le mode Hypo-Phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le musicien

Claudin

Claudin avoit pu savoir exactement en quoi consistoient le mode Phrygien & le mode Hypo-Phrygien.

Si notre *musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps, témoin l'histoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une Cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsquelles entendoient un certain ton dont le reste des auditeurs n'étoit point affecté: & je connois à Paris une femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire & convulsif. On lit aussi dans l'histoire de l'académie des sciences de Paris qu'un musicien fut guéri d'une violente fièvre par un concert qu'on fit dans sa chambre.

Les Sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement & la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois, qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les stalles tremblent souvent au son des Orgues; qu'il les a senti frémir sous sa main au son de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a assuré que celles qui étoient bien faites trembloient toutes à quelque ton déterminé. Tout le monde a ouï parler du fameux pilier d'une Eglise de Reims, qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux, est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batant de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *musique*, & dont la physique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles

ni plus croyables les effets merveilleux & presque divins que les anciens attribuent à la *musique*. Plusieurs auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'art, & les rejette en partie sur l'exagération des auteurs. D'autres en font honneur seulement à la poésie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat ou par leur maniere de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *musique* qui les a produits: il n'y voit rien que de mauvais racleurs de village n'aient pu faire, selon lui, tout aussi-bien que les premiers musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *musique*, & sur le mépris que nous avons pour celle des anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi-bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vu l'obscurité de la matiere & l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son Traité *de viribus cantûs & rhythmi*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité. J'ai jeté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le lecteur à discuter mes opinion.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *musique* ancienne. Le P. Kircher et M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcrit dans la *Planche* C deux morceaux de *musique* Grecque, traduits en Note moderne par ces auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne *musique* sur de tels échantillons? Je les suppose fidèles, je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie & l'accent de la langue

Grecque : qu'ils réfléchiſſent qu'un Italien eſt un juge incompétent d'un air François, qu'un François n'entend rien du tout à la mélodie Italienne ; puis, qu'il compare les temps & les lieux, & qu'il prononce s'il l'oſe.

Pour mettre le lecteur à portée de juger des divers accens muſicaux des peuples, j'ai tranſcrit auſſi dans la *Planche* un air Chinois tiré du P. du Halde, un air Perſan tiré du chevalier Chardin, & deux Chanſons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Merſenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de modulation avec notre muſique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'univerſalité de nos regles, & peut-être rendre ſuſpecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont tranſmis ces airs.

J'ai ajouté dans la même *Planche* le célebre *Rans-des-Vaches*, cet air ſi chéri des Suiſſes qu'il fut défendu ſous peine de mort de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il faiſoit fondre en larmes, déſerter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent deſir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet air les accens énergiques capables de produire de ſi étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu ſur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des ſouvenirs, de mille circonſtances qui, rétracées par cet air à ceux qui l'entendent, & leur rappellant leur pays, leurs anciens plaiſirs, leur jeuneſſe, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amere d'avoir perdu tout cela. La *muſique* alors n'agit point préciſément comme *muſique*, mais comme ſigne mémoratif. Cet air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produiſoit ci-devant ſur les Suiſſes ; parce qu'ayant perdu le goût de leur premiere ſimplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il eſt vrai que ce n'eſt pas dans leur action phyſique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons ſur le cœur humain.

La maniere dont les anciens notoient leur *muſique* étoit établie ſur un fondement très ſimple, qui étoit le rap-

port des chiffres; c'eſt-à-dire, par les lettres de leur Alphabet : mais au lieu de ſe borner, ſur cette idée, à un petit nombre de caracteres faciles à retenir, ils ſe perdirent dans des multitudes de ſignes différens dont ils embrouillerent gratuitement leur *muſique*; en ſorte qu'ils avoient autant de manieres de noter que de genres & de modes. Boëce prit dans l'alphabet latin des caracteres correſpondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna ſa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, Bénédictin, introduiſit l'uſage des portées (Voyez PORTÉE) ſur les lignes deſquelles il marqua les notes en forme de points (Voyez NOTES) déſignant par leur poſition, l'élévation ou l'abaiſſement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention eſt antérieure à Gui; & en effet, je n'ai pas vu dans les écrits de ce Moine qu'il ſe l'attribue : mais il inventa la Gamme, & appliqua aux notes de ſon hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiſte, qu'elles conſervent encore aujourd'hui. (Voyez *Pl.* G. *Fig.* 2.) Enfin cet homme né pour la *muſique* inventa différens inſtrumens appellés *Polyplectra*, tels que le clavecin, l'Epinette, la vielle, &c. (Voyez GAMME.)

Les caracteres de la *muſique* ont, ſelon l'opinion commune, reçu leur derniere augmentation conſidérable en 1330; temps où l'on dit que Jean de Muris, appellé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Muriâ*, Docteur de Paris, quoique Geſner le faſſe Anglois, inventa les différentes figures des notes qui déſignent la durée ou la quantité, & que nous appellons aujourd'hui rondes, Blanches, Noires, &c. Mais ce ſentiment, bien que très commun, me paroît peu fondé, à en juger par ſon traité de *muſique*, intitulé : *Speculum musicæ*, que j'ai eu le courage de lire preſque entier, pour y conſtater l'invention que l'on attribue à cet auteur. Au reſte, ce grand muſicien a eu, comme le Roi des Poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers peuples; car les Italiens le prétendent auſſi de leur nation, trompés apparemment par une fraude

ou une erreur de Bontempi, qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *musique* : mais son ouvrage est perdu, aussi bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la même matiere. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de secte en *musique*, est le plus ancien auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide d'Alexandrie; Aristide Quintilien écrivoit après Cicéron. Alypius vient ensuite; puis Gaudentius, Nicomaque & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces sept auteurs Grecs avec la traduction latine & des notes.

Plutarque a écrit un dialogue sur la *musique*. Ptolomée, célebre mathématicien, écrivit en Grec les principes de l'harmonie, vers le temps de l'Empereur Antonin. Cet auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Aristoxéniens. Long-temps après, Manuel Bryennius écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les latins, Boëce a écrit du temps de Théodoric; & non loin du même temps, Martianus, Cassiodore & Saint Augustin.

Les modernes sont en grand nombre. Les plus connus sont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parrant, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Vallotti; enfin monsieur Tartini, dont le livre est plein de profondeur, de génie, de longueurs & d'obscurité; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ailleurs devenue absolument superflue depuis que monsieur d'Alembert a pris la peine d'expliquer au public le systême de la basse-fondamentale, la seule chose utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce musicien.

MUTATIONS, ou MUANCES. Μεταβολαὶ.

On appelloit ainsi, dans la *musique* ancienne, généralement tous les passages d'un ordre ou d'un sujet de chant à

un autre. Ariſtoxène définit la *mutation* une eſpèce de paſſion dans l'ordre de la mélodie; Bacchius, un changement de ſujet, ou la tranſpoſition du ſemblable dans un lieu diſſemblable; Ariſtide Quintilien, une variation dans le ſyſtême propoſé, & dans le caractere de la voix; Martianus Cappella, une tranſition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obſcures & trop générales, ont beſoin d'être éclaircies par les diviſions; mais les auteurs ne s'accordent pas mieux ſur ces diviſions que ſur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *mutations* pouvoient ſe réduire à cinq eſpeces principales. 1°. *Mutation* dans le genre, lorſque le chant paſſoit, par exemple, du diatonique au chromatique ou à l'enharmonique, & réciproquement. 2°. Dans le ſyſtême, lorſque la modulation uniſſoit deux tétracordes disjoints ou en ſéparoit deux conjoints, ce qui revient au paſſage du béquarre au bémol, & réciproquement. 3°. Dans le mode, quand on paſſoit, par exemple, du Dorien au Phrygien ou au Lydien, & réciproquement, &c. 4°. Dans le Rhythme, quand on paſſoit du vîte au lent, ou d'une meſure à une autre. 5°. Enfin dans la Mélopée, l'orſqu'on interrompoit un chant grave, ſérieux, magnifique, par un chant enjoué, gai, impétueux, &c.

N

NATUREL, *adj*. Ce mot en muſique a pluſieurs ſens. 1°. Muſique *naturelle* eſt celle que forme la voix humaine, par oppoſition à la muſique artificielle qui s'exécute avec des inſtrumens. 2°. On dit qu'un chant eſt *naturel*, quand il eſt aiſé, doux, gracieux, facile : qu'une harmonie eſt *naturelle*, quand elle a peu de renverſemens, de diſſonances qu'elle eſt produite par les cordes eſſentielles & *naturelles* du mode. 3°. *Naturel* ſe dit encore de tout chant qui n'eſt ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement. 4°. Enfin la ſignification la plus

commune de ce mot, & la seule dont l'Abbé Broſſard n'a point parlé, s'applique aux tons ou modes dont les Sons se tirent de la gamme ordinaire sans aucune altération : de sorte qu'un mode *naturel* eſt celui où l'on n'emploie ni dièse ni bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul ton *naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C*. Tierce majeure ; mais on étend le nom de *naturels* à tous les tons dont les cordes eſſentielles ne portant ni dièses ni bémols, permettent qu'on n'arme la clef ni de l'un ni de l'autre : tels sont les modes majeurs de *G* & de *F*, les modes mineurs d'*A* & de *D*, *&c.* (Voyez Clef transposée, Modes, Transposition.)

Les Italiens notent toujours leur récitatif au *naturel*, les changemens de tons y étant si fréquens & les modulations si serrées, que de quelque maniere qu'on armât la clef pour un mode, on n'épargneroit ni dièses ni bémols pour les autres, & l'on se jetteroit pour la suite de la modulation dans des confusions de signes très embarraſſantes, lorsque les notes altérées à la clef par un signe, se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voyez Récitatif.)

Solfier au *naturel*, c'eſt solfier par les noms *naturels* des Sons de la gamme ordinaire, sans égard au ton où l'on eſt. (Voyez Solfier.)

NÉTE, *ſ. f.* C'étoit dans la musique Grecque la quatrieme corde, ou la plus aiguë, de chacun des trois tétracordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisieme tétracorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le tétracorde Synnéménon, & sa *néte* s'appelloit *Néte-Synnéménon*.

Ce troisieme tétracorde portoit le nom de Diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'intervalle d'un *Ton*, & sa note s'appelloit *Néte-Diezeugménon*.

Enfin le quatrieme tétracorde portant toujours le nom d'Hyperboléon, sa néte s'appelloit toujours *Néte-Hyperboleon*.

A l'égard des deux premiers tétracordes, comme ils étoient

toujours conjoints, ils n'avoient point de *néte* ni l'un ni l'autre : la quatrieme corde du premier étant toujours la premiere du second, s'appelloit Hypate-Méson ; & la quatrieme corde du second formant le milieu du systême, s'appelloit Mése.

Néte, dit Boéce, *quasi neate*, *id est*, *inférior* ; car les anciens dans leurs Diagrammes mettoient en haut les Sons graves, & en bas les sons aigus.

NÉTOIDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.

NEUME, *s. f.* Terme de plain-chant. La *Neume* est une espece de courte récapitulation du chant d'un mode, laquelle se fait à la fin d'une Antienne par une simple variété de Sons & sans y joindre aucunes paroles. Les catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de Saint Augustin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des chants confus de jubilation. « Car à qui convient une telle jubilation sans paroles, si ce n'est à l'Être ineffable ? & comment célébrer cet Être ineffable, lorsqu'on ne peut ni se taire, ni rien trouver dans ses transports qui les exprime, si ce n'est des Sons inarticulés ? »

NEUVIEME, *s. f.* Octave de la seconde. Cet intervalle porte le nom de *neuvieme*, parce qu'il faut former neuf Sons consécutifs pour arriver diatoniquement d'un de ses deux termes à l'autre. La *neuvieme* est majeure ou mineure, comme la seconde dont elle est la réplique. (Voy. SECONDE.)

Il y a un accord par supposition qui s'appelle accord de *neuvieme*, pour le distinguer de l'accord de seconde, qui se prépare, s'accompagne & se sauve différemment. L'accord de *neuvieme* est formé par un Son mis à la basse, une tierce au-dessous de l'accord de septieme : ce qui fait que la septieme elle même fait *neuvieme* sur ce nouveau Son. La *neuvieme* s'accompagne par conséquent de tierce, de quinte, & quelquefois de septieme. La quatrieme note du ton est généralement celle sur laquelle cet accord convient le mieux ; mais on la peut placer par-tout dans des entrelacemens harmoniques. La basse doit toujours arriver en montant à

la note qui porte *neuvieme*; la partie qui fait la *neuvieme* doit ſyncoper, & ſauve cette *neuvieme* comme une ſeptieme, en deſcendant diatoniquement d'un degré ſur l'octave, ſi la baſſe reſte en place, ou ſur la tierce, ſi la baſſe deſcend de tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En mode mineur, l'accord ſenſible ſur la médiante, perd le nom d'accord de *neuvieme* & prend celui de quinte ſuperflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE)

NIGLARIEN, *adj.* Nom d'un Nome ou chant d'une mélodie efféminée & molle, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon auteur.

NOELS. Sortes d'airs deſtinés à certains cantiques que le peuple chante aux Fêtes de Noël. Les airs des *Noëls* doivent avoir un caractere champêtre & paſtoral, convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on ſuppoſe les avoir chantés en allant rendre hommage à l'enfant Jéſus dans la Crèche.

NŒUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans leſquels une corde ſonore miſe en vibration ſe diviſe en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre Son que celui de la corde entiere. Par exemple, ſi de deux cordes, dont l'une ſera triple de l'autre, on fait ſonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme corde entiere, mais par l'uniſſon de la plus petite; parce qu'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans ſa totalité, ſe diviſe, & ne vibre que par chacun de ſes tiers. Les points immobiles qui ſont les diviſions & qui tiennent en quelque ſorte lieu de Chevalets, ſont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote, où la vibration eſt la plus grande & où la corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si au lieu de faire ſonner une autre corde plus petite, on diviſe la grande au point d'une de ſes aliquotes par un obſtacle léger qui la gêne ſans l'aſſujettir, le même cas arrivera encore en faiſant ſonner une des deux parties; car alors les deux réſonneront à l'uniſſon de la petite, & l'on

verra les mêmes *Nœuds* & les mêmes *Ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'eſt pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient ſeulement une aliquote commune, alors elles ſe diviſeront toutes deux ſelon cette aliquote commune, & l'on verra des *Nœuds* & des *Ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties ſont incommenſurables, c'eſt-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune, alors il n'y aura aucune réſonance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe aſſez fort pour forcer l'obſtacle, & faire réſoner la corde entiere.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'académie, d'une maniere très ſenſible, en mettant ſur la corde des papiers de deux couleurs, l'une aux diviſions des *Nœuds*, l'autre au milieu des *Ventres*; car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Nœuds* reſter en place. (Voyez *Pl.* M. *Fig.* 6.)

NOIRE, *ſ. f.* Note de muſique qui ſe fait ainſi ou ainſi, & qui vaut deux Croches ou la moitié d'une Blanche. Dans nos anciennes muſiques on ſe ſervoit de pluſieurs ſortes de *Noires*; *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en loſange. Ces deux dernieres eſpèces ſont demeurées dans le plain chant; mais dans la muſique on ne ſe ſert plus que de la *Noire* à queue. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

NOME, *ſ. m.* Tout chant déterminé, par des regles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *Nome*.

Les *Nomes* empruntoient leur dénomination : 1°. ou de certains peuples; *Nome* Eolien, *Nome* Lydien : 2°. ou de la nature du rhythme, *Nome* Orthien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaïque : 3°. ou de leurs inventeurs; *Nome* Hiéracien, *Nome* Polymneſtant : 4° ou de leurs ſujets; *Nome* Pythien, *Nome* Comique : 5°. ou enfin de leur mode; *Nome* Hypatoïde ou grave, *Nome* Nétoïde ou aigu, &c.

Il y avoit des *Nomes* Bipartis qui ſe chantoient ſur deux

modes; il y avoit même un *Nome* appellé Triparti, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, & qui se chantoit sur trois modes, savoir le Dorien, le Phrygien, & le Lydien. (Voyez CHANSON, MODE.)

NOMION. Sorte de Chanson d'amour chez les Grecs. (Voyez CHANSON.)

NOMIQUE. *adj.* Le mode *Nomique* ou le genre de style musical qui portoit ce nom, étoit consacré chez les Grecs à Apollon Dieu des Vers & des Chansons, & l'on tâchoit d'en rendre les chants brillans & dignes du Dieu auquel ils étoient consacrés. (Voyez MODE, MÉLOPPÉE, STYLE.)

NOMS des Notes. (Voyez SOLFIER.)

NOTES, *s. f.* Signes ou caracteres dont on se sert pour noter, c'est-à-dire, pour écrire la musique.

Les Grecs se servoient des lettres de leur Alphabet pour noter leur musique. Or, comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand systême, qui dans un même mode n'étoit que de deux octaves, n'excédoit pas le nombre de seize Sons, il sembleroit que l'alphabet devoit être plus que suffisant pour les exprimer, puisque leur musique n'étant autre chose que leur poésie notée, le rhythme étoit suffisamment déterminé par le Mètre, sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues & de signes propres à la musique. Car bien que par surabondance ils eussent aussi des caracteres pour marquer les divers pieds, il est certain que la musique vocale n'en avoit aucun besoin, & la musique instrumentale n'étant qu'une musique vocale jouée par des instrumens, n'en avoit pas besoin non plus, lorsque les paroles étoient écrites, ou que le symphoniste les savoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes Sons étant tantôt à l'extrêmité & tantôt au milieu du troisieme tétracorde selon le lieu où se faisoit la disjonction. (Voyez ce mot), on donnoit à chacun de ces Sons des noms & des signes qui marquoient ces diverses situations; secondement, que ces seize Sons n'étoient pas tous

les mêmes dans les trois genres, qu'il y en avoit de communs aux trois, & de propres à chacun, & qu'il falloit par conſéquent des *Notes* pour exprimer ces différences; troiſiemement, que la muſique ſe notoit pour les inſtrumens autrement que pour les voix comme nous avons encore aujourd'hui pour certains inſtrumens à cordes une tablature qui ne reſſemble en rien à celle de la muſique ordinaire; enfin, que les anciens ayant juſqu'à quinze modes différens ſelon le dénombrement d'Alypius, (Voy. MODE), il fallut approprier des caracteres à chaque mode, comme on le voit dans les tables du même auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de ſignes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de ſuffire. De-là la néceſſité d'employer les mêmes lettres pour pluſieurs ſortes de notes; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes ſituations, de les accoupler, de les mutiler, de les alonger en divers ſens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manieres Π, ⊔, ⊏, Γ, ⅃, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverſes circonſtances, on trouve juſqu'à 1620 différentes *Notes*: nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la muſique de la plus grande difficulté. Auſſi l'étoit-elle ſelon Platon, qui veut que les jeunes gens ſe contentent de donner deux ou trois ans à la muſique ſeulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un ſi grand nombre de caracteres, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes ſignifications ſelon les occaſions: ainſi le même caractere qui marque la Proſlambanoméne du mode Lydien, marque la Parhypate-méſon du mode Hypo-Iaſtien, l'Hypate-méſon de l'Hypo-Phrygien, le Lychanos-Hypaton de l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iaſtien, & l'Hypate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois auſſi la *Note* change, quoique le Son reſte le même; comme, par exemple, la Proſlambanoméne de l'Hypo-Phrygien, laquelle a un même ſigne dans les modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phrigien, & Hy-

po-Dorien, & un autre même signe dans les modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera *Pl.* H. *Fig.* 1. la table des notes du genre diatonique dans le mode Lydien, qui étoit le plus usité; ces notes ayant été préférées à celles des autres modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son ouvrage; & la musique des Grecs n'étant plus en usage, cette table suffit aussi pour désabuser le public, qui croit leur maniere de noter tellement perdue que cette musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire, mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger, voilà ce qui n'est plus possible à personne & qui ne le deviendra jamais. En toute musique, ainsi qu'en toute langue, déchiffrer & lire sont deux choses très différentes. Les latins, qui, à l'imitation des Grecs, noterent aussi la musique avec les lettres de leur alphabet, retrancherent beaucoup de cette quantité de notes, le genre Enharmonique ayant tout-à-fait cessé d'être pratiqué, & plusieurs modes n'étant plus en usage Il paroît que Boëce établit l'usage de quinze lettres seulement; & Grégoire Evêque de Rome, considérant que les rapports des Sons sont les mêmes dans chaque octave, reduisit encore ces quinze *Notes* aux sept premieres lettres de l'alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une octave à l'autre.

Enfin dans l'onzieme siecle un Bénédictin d'Arezzo, nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes paralleles, à chacune desquelles une lettre servoit de clef. Dans la suite on grossit ces points, on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes & ces espaces. Voyez PORTÉE. A l'égard des noms donnés aux *Notes*, (Voyez SOLFIER.)

Les *Notes* n'eurent durant un certain temps d'autre usage, que de marquer les degrés & les différences de l'intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles

des syllabes longues & breves sur lesquelles on les chantoit: c'est à peu près dans cet état qu'est demeuré le plain-chant des catholiques jusqu'à ce jour; & la musique des Pseaumes chez les protestans est plus imparfaite encore, puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage les longues des breves, ou les rondes des blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figure dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1338, que Jean de Muris, Docteur & Chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entr'elles: il inventa aussi certains signes de mesure appellés modes ou prolations, pour déterminer, dans le cours d'un chant, si le rapport des longues aux breves seroit double ou trible, &c. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus; on leur en a substitué d'autres en différens temps. (Voyez Mesure, Temps, Valeur des Notes.) Voyez aussi, au mot *Musique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la musique écrite par nos *Notes*, & la rendre exactement, il y a huit choses à considérer: savoir; 1. la clef & sa position. 2. Les dièses ou bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la position de chaque *Note* 4. Son intervalle, c'est-à-dire, son rapport à celle qui précéde, ou à la tonique, ou à quelque *Note* fixe dont on ait le ton. 5. Sa figure, qui détermine sa valeur. 6. Le temps où elle se trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le dièse, bémol ou béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'espèce de la mesure & le caractere du mouvement. Et tout cela, sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'accent ou l'expression convenable au sentiment ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise peut faire détonner ou chanter hors de mesure.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que lentement: les inventeurs des *Notes* n'ont songé qu'à

l'état où elle se trouvoit de leur temps, sans songer à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la suite leurs signes se sont trouvés d'autant plus défectueux que l'art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit, on établissoit de nouvelles regles pour remédier aux inconvéniens présens; en multipliant les signes, on a multiplié les difficultés, & à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un principe assez simple un systême fort embrouillé & fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier est dans la multitude des signes & de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit & la mémoire des commençans, que l'oreille est formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité nécessaire, long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert; d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux regles & nullement dans l'exécution du chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espèce des intervalles, majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions : défaut d'une telle influence, que non-seulement il est la principale cause de la lenteur du progrés des écoliers, mais encore qu'il n'est aucun musicien formé qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisieme est l'extrême diffusion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui joint à ces lignes, à ces portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis; quel jugement doit-on porter d'un ordre de signes à qui l'un & l'autre manquent?

Les musiciens, il est vrai, ne voient point tout cela. L'usage habitue à tout. La musique pour eux n'est pas la science des Sons, c'est celle des noires, des blanches, des croches, &c. Dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la musique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres? Ce n'est donc pas le musi-

cien qu'il faut consulter ici; mais l'homme qui sait la musique & qui a réfléchi sur cet art.

Il n'y a pas deux avis dans cette derniere classe sur les défauts de notre *Note*; mais ces défauts sont plus aisés à connoître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, & préférera toujours une mauvaise maniere de savoir, à une meilleure d'apprendre.

Ainsi de ce qu'un nouveau systême est rebuté, cela ne prouve autre chose sinon que l'auteur est venu trop tard; & l'on peut toujours discuter & comparer les deux systêmes, sans égard en ce point au jugement du public.

Toutes les manieres de *Noter* qui n'ont pas eu pour premiere loi l'évidence des intervalles, ne me paroissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur qu'on peut voir dans les mémoires de l'académie des sciences, année 1721, ni à celle de M. Demaux données quelques années aprés. Dans ces deux systêmes, les intervalles étant exprimés par des signes tout-à-fait arbitraires, & sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent se placer que dans la mémoire; car que font des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux intervalles qu'elles doivent exprimer? De tels signes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe sont des avantages qu'on peut trouver dans un systême tout différent; le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on leur veut substituer. Ceux qu'on a proposés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé, *Dissertation sur la musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le systême abrégé dans cet article.

Les caracteres de la musique ont un double objet; savoir, de représenter les Sons, 1°. selon leurs divers intervalles

du

du grave à l'aigu, ce qui constitue le chant & l'harmonie. 2°. Et selon leurs durées relatives du vîte au lent, ce qui détermine le temps & la mesure.

Pour le premier point, de quelque maniere que l'on retourne & combine la musique écrite & réguliere, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *Notes* de la Gamme, portées à diverses octaves ou transposés sur différens degrés selon le Ton & le mode qu'on aura choisi. L'Auteur exprime ces sept Sons par les sept premiers chiffres; de sorte que le chiffre 1 forme la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note mi*, *&c.* il les traverse d'une ligne horizontale, comme on voit dans la *Pl.* F. *Fig.* 1.

Il écrit au-dessus de la Ligne les *Notes* qui continuant de monter se trouveroient dans l'octave supérieure: ainsi l'*ut* qui suivroit immédiatement le *si* en montant d'un semi-ton doit être au-dessus de la ligne de cette maniere 7 1; & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'octave aiguë dont cet *ut* est le commencement, doivent toutes être au-dessus de la même ligne. Si l'on entroit dans une troisieme octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverser les *Notes* par une seconde ligne accidentelle au-dessus de la premiere. Voulez-vous, au contraire descendre dans les octaves inférieures à celle de la ligne principale: écrivez immédiatement au-dessous de cette ligne les *Notes* de l'octave qui la suit en descendant: si vous descendez encore d'une octave, ajoutez une ligne au-dessous, comme vous en avez mis une au-dessus pour monter, &c. Au moyen de trois lignes seulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq octaves; ce qu'on ne sauroit faire dans la musique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *Notes* horizontalement sur le même rang. Si l'on trouve une *Note* qui passe, en montant, le *si* de l'octave où l'on est, c'est-à-dire, qui entre dans l'octave supérieure, on met un point sur cette *Note*. Ce point suffit pour toutes les suivantes qui de meurent sans interruption dans l'octave où

l'on eſt entré. Que ſi l'on redeſcend d'une octave à l'autre, c'eſt l'affaire d'un autre point ſous la *Note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple ſuivant le progrès de deux octaves, tant en montant qu'en deſcendant, notées de cette maniere.

$$1234567\dot{1}234567\dot{1}\underset{\cdot}{7}654321\underset{\cdot}{7}654321$$

La premiere maniere de *Noter* avec des lignes convient pour les muſiques fort travaillées & fort difficiles, pour les grandes partitions, &c. La ſeconde avec des points eſt propre aux muſiques plus ſimples & aux petits airs : mais rien n'empêche qu'on ne puiſſe à ſa volonté l'employer à la place de l'autre, & l'auteur s'en eſt ſervi pour tranſcrire la fameuſe Ariette, l'*Objet qui regne dans mon ame*, qu'on trouve *Notée* en partition par les chiffres de cet auteur à la fin de ſon ouvrage.

Par cette méthode tous les intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche ; les octaves portent toujours le même chiffre ; les intervalles ſimples ſe reconnoiſſent toujours dans leurs doubles ou compoſés : on reconnoît d'abord dans la dixieme $\overset{3}{—}$ ou $1\dot{3}$ que c'eſt l'octave de la tierce majeure : les intervalles majeurs ne peuvent jamais ſe confondre avec les mineurs ; 24 ſera éternellement une tierce mineure, 46 éternellement une tierce majeure ; la poſition ne fait rien à cela.

Après avoir ainſi réduit toute l'étendue du clavier ſous un beaucoup moindre volume, avec des ſignes beaucoup plus clairs, on paſſe aux tranſpoſitions.

Il n'y a que deux modes dans notre muſique. Qu'eſt-ce que chanter ou jouer en *re* majeur ? C'eſt tranſporter l'échelle ou la gamme d'*ut* un ton plus haut, & la placer ſur *re* comme tonique ou Fondamentale.

Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* paſſent au *re* par cette tranſpoſition. C'eſt pour exprimer ce ſyſtême de rapports hauſſé ou baiſſé, qu'il a tant fallu d'altérations, de

dièses ou de bémols à la clef. L'auteur du nouveau systême supprime tout d'un coup tous ces embarras : le seul mot *re* mis en tête & à la marge, avertit que la piece est en *re* majeur ; & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend aussi le signe & le nom ; il se marque avec le chiffre 1, & toute son octave suit par les chiffres 2, 3, 4, &c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui sert de clef ; c'est la touche *re* ou D du clavier naturel : mais ce même *re* devenu tonique sous le nom d'*ut*, devient aussi la fondamentale du mode.

Mais cette fondamentale, qui est tonique dans les tons majeurs, n'est que médiante dans les tons mineurs, la Tonique, qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une tierce mineure au dessous de cette fondamentale. Cette distinction se fait par une petite ligne horisontale qu'on tire sous la clef. *Re* sans cette ligne, désigne le mode majeur de *re*; mais *Re* souligné désigne le mode mineur de *si* dont ce *Re* est médiante. Au reste, cette distinction, qui ne sert qu'à déterminer nettement le ton par la clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau systême que dans la *Note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainsi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en solfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes de *Notes*, on pourroit se servir pour clefs des lettres de la gamme qui leur répondent ; C pour *ut*, D pour *re*, &c. Voyez GAMME.

Les musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des transpositions, sans doute parce qu'elle rend l'art trop facile. L'auteur fait voir que ce mépris est mal fondé ; que c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puisqu'elle est pénible en pure perte ; & que les transpositions, dont il montre les avantages, sont, même sans qu'ils y songent, la véritable regle que suivent tous les grands musiciens & les bons compositeurs. Voyez TRANSPOSITION.

Le ton, le mode & tous leurs rapports bien déterminés, il ne suffit pas de faire connoître toutes les *Notes* de chaque octave, ni le passage d'une octave à l'autre par des signes

préciſ & clairs ; il faut encore indiquer le lieu du clavier qu'occupent ces octaves. Si j'ai d'abord un *ſol* à entonner, il faut ſavoir lequel ; car il y en a cinq dans le clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, ſelon les différentes octaves. Ces octaves ont chacune leur lettre, & l'une des ces lettres miſe ſur la ligne qui ſert de Portée, marque à quelle octave appartient cette ligne, & conſéquemment les octaves qui ſont au-deſſus & au-deſſous. Il faut voir la figure qui eſt à la fin du livre & l'explication qu'en donne l'auteur, pour ſe mettre en cette partie au fait de ſon ſyſtême, qui eſt des plus ſimples.

Il reſte pour l'expreſſion de tous les Sons poſſibles dans notre ſyſtême muſical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la modulation ; ce qui ſe fait bien aiſément. Le dièſe ſe forme en traverſant la *Note* d'un trait montant de gauche à droite de cette maniere ; *fa* diéſe 4 : *ut* dièſe 5. On marque le bémol par un ſemblable trait deſcendant ; *ſi* bémol 7, *mi* bémol 3. A l'égard du béquarre, l'auteur le ſupprime comme un ſigne inutile dans ſon ſyſtême.

Cette partie ainſi remplie, il faut venir au temps ou à la meſure. D'abord l'auteur fait main-baſſe ſur cette foule de différentes meſures dont on a ſi mal-à-propos chargé la muſique. Il n'en connoît que deux, comme les anciens ; ſavoir, meſure à deux temps, & meſure à trois temps. Les temps de chacune des ces meſures peuvent à leur tour être diviſés en deux parties égales ou en trois. De ces deux regles combinées il tire des expreſſions exactes pour tous les mouvemens poſſibles.

On rapporte dans la muſique ordinaire les diverſes valeurs des *Notes* à celle d'une *Note* particuliere, qui eſt la ronde ; ce qui fait que la valeur de cette ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui compare n'ont point de valeur fixe. L'auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *Notes* que ſur la ſorte de meſure dans laquelle elles ſont employées & ſur le temps qu'elles y occupent ; ce qui le diſpenſe d'avoir, pour ces valeurs, aucun ſigne

particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* feule entre deux barres remplit toute une mefure. Dans la mefure à deux temps, deux *Notes* rempliffant la mefure forment chacune un temps. Trois *Notes* font la même chofe dans la mefure à trois temps. S'il y a quatre *Notes* dans une mefure à deux temps, ou fix dans une mefure à trois, c'eft que chaque temps eft divifé en deux parties égales ; on paffe donc deux *Notes* pour ûn temps : on en paffe trois quand il y a fix *Notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul figne d'inégalité, les *Notes* font égales ; leur nombre fe diftribue dans une mefure felon le nombre des temps & l'efpèce de la mefure : pour rendre cette diftribution plus aifée, on fépare, fi l'on veut, les temps par des virgules ; de forte qu'en lifant la mufique, on voit clairement la valeur des *Notes*, fans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particuliere. Voyez *Pl.* F. *Fig.* 2.

Les divifions inégales fe marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne font jamais que des fubdivifions qu'on ramene à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plufieurs *Notes*. Par exemple, fi un temps contient une croche & deux doubles-croches, un trait en ligne droite au-deffus ou au-deffous des deux doubles-croches montrera qu'elles ne font enfemble qu'une quantité égale à la précédente, & par conféquent qu'une croche. Ainfi le temps entier fe retrouve divifé en deux parties égales, favoir, la *Note* feule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des fubdivifions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits, comme fi une croche pointée étoit fuivie de deux triples-croches : alors il faudroit premierement un trait fur les deux *Notes* qui repréfentent les triples-croches, ce qui les rendroit enfemble égales au point ; puis un fecond trait, qui couvrant le trait précédent & le point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la croche. Mais quelque vîteffe que puiffent avoir les *Notes*, ces traits ne font jamais néceffaires que quand les valeurs font inégales, & quelque inégalité qu'il puiffe y avoir, on n'aura jamais befoin de

plus de deux traits, surtout en séparant les temps par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'auteur du nouveau systême emploie aussi le point, mais autrement que dans la musique ordinaire; dans celle-ci, le point vaut la moitié de la *Note* qui le précede; dans la sienne, le point, qui marque aussi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe: si le point remplit un temps, il vaut un temps; s'il remplit une mesure, il vaut une mesure; s'il est dans un temps avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce temps. En un mot, le point se compte pour une *Note*, se mesure comme les *Notes*; & pour marquer des tenues ou des syncopes on peut employer plusieurs points de suite de valeurs égales ou inégales, selon celles des temps ou des mesures que ces points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractere; c'est le zéro. Le zéro s'emploie comme les *Notes*, & comme le point; le point se marque après un zéro pour prolonger un silence, comme après une *Note* pour prolonger un Son. Voyez un exemple de tout cela, *Pl.* F. *Fig.* 3.

Tel est le précis de ce nouveau systême. Nous ne suivrons point l'auteur dans le détail de ses regles ni dans la comparaison qu'il fait des caracteres en usage avec les siens: on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté. Mais ce préjugé ne détournera point tout lecteur impartial d'examiner les raisons de cet auteur dans son livre même; comme cet auteur est celui de ce dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article sans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez *Pl.* F. *Fig.* 4. un air noté par ces nouveaux caracteres: mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans recourir au livre même, parce qu'un article de dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caracteres d'un art aussi compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, est celle qui est une tierce majeure au-dessus de la dominante, ou un sémi-ton au-dessous de

la tonique. Le *si* eſt *Note ſenſible* dans le ton d'*ut*, le *ſol* dièſe dans le ton de *la*.

On l'appelle *Note ſenſible*, parce qu'elle fait ſentir le ton & la tonique, ſur laquelle, après l'accord dominant, la *Note ſenſible* prenant le chemin le plus court, eſt obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette *Note ſenſible* de diſſonance majeure, faute de voir que la diſſonance étant un rapport ne peut être conſtituée que par deux *Notes*.

Je ne dis pas que la *Note ſenſible* eſt la ſeptieme *Note* du ton ; parce qu'en mode mineur cette ſeptieme *Note* n'eſt *Note ſenſible* qu'en montant ; car en deſcendant elle eſt à un ton de la tonique & à une tierce mineure de la dominante. (Voyez MODE, TONIQUE DOMINANTE.)

NOTES DE GOUT. Il y en a de deux eſpèces ; les unes qui appartiennent à la mélodie, mais non pas à l'harmonie ; en ſorte que, quoiqu'elles entrent dans la meſure, elles n'entrent pas dans l'accord : celles-là ſe notent en plein. Les autres *Notes de goût*, n'entrant ni dans l'harmonie ni dans la mélodie, ſe marquent ſeulement avec de petites *Notes* qui ne ſe comptent pas dans la meſure, & dont la durée très rapide ſe prend ſur la *Note* qui précede ou ſur celle qui ſuit. Voyez dans la *Pl.* F. *Fig.* 5. un exemple des *Notes de goût* des deux eſpèces.

NOTER, *v. a.* C'eſt écrire de la muſique avec les caracteres deſtinés à cet uſage, & appellés *Notes*. (Voyez NOTES.)

Il y a dans la maniere de *Noter* la muſique une élégance de copie, qui conſiſte moins dans la beauté de la note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les ſignes, & qui rend la muſique ainſi *notée* bien plus facile à exécuter ; c'eſt ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les ſons, c'eſt non-ſeulement leur donner du tymbre ſur l'inſtrument, mais auſſi les ſoutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laiſſer éteindre

avant que cette valeur soit écoulée comme on fait souvent. Il y a des musiques qui veulent des Sons *nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués seulement du bout de l'archet.

NUNNIE, *s. f.* C'étoit chez les Grecs, la Chanson particuliere aux Nourrices. (Voyez CHANSON.)

O

O. CETTE capitale formée en cercle ou double C Ɔ, est dans nos musiques anciennes le signe de ce qu'on appelloit Temps parfait, c'est-à-dire, de la mesure triple ou à trois Temps, à la différence du Temps imparfait ou de la mesure double, qu'on marquoit par un C simple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ɔ.

Le Temps parfait se marquoit quelquefois par un O simple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette maniere ʘ, ou par un O barré Θ. (Voyez TEMPS.)

OBLIGÉ, *adj.* On appelle *partie obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'harmonie ou le chant; ce qui la distingue des parties de remplissage, qui ne sont ajoutées que pour une plus grande perfection d'harmonie, mais par le retranchement desquelles la piece n'est point mutilée. Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une *partie obligée* ne peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution.

Brossard dit qu'*obligé* se prend aussi pour contraint ou assujetti. Je ne sache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil sens en musique. (Voyez CONTRAINT.)

OCTACORDE, *s. m.* Instrument ou systême de musique composé de huit sons ou de sept degrés. L'*octacorde* ou la lyre de Pythagore comprenoit les huit sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♮ *c. d. e*: c'est-à-dire, deux tétracordes disjoints.

OCTAVE,

OCTAVE, *s. f.* La premiere des consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*octave* est la plus parfaite des consonances; elle est après l'unisson celui de tous les accords dont le rapport est le plus simple : l'unisson est en raison d'égalité, c'est-à-dire, comme 1 est à 2; les harmoniques des deux sons dans l'un et dans l'autre s'accordent tous sans exception; ce qui n'a lieu dans aucun autre intervalle. Enfin ces deux accords ont tant de conformité qu'ils se confondent souvent dans la mélodie, et que dans l'harmonie même on les prend presque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet intervalle s'appelle *octave*, parce que pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut passer par sept degrés, et faire entendre huit sons différens.

Voici les propriétés qui distinguent si singulièrement l'*octave* de tous les autres intervalles.

I. L'*octave* renferme entre ses bornes tous les sons primitifs et originaux; ainsi après avoir établi un système ou une suite de sons dans l'étendue d'une *octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *octave* par une série semblable, & de même pour une troisieme & pour une quatrieme *octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun son qui ne soit la réplique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appellée échelle de musique dans sa premiere *octave*, & réplique dans toutes les autres. (Voyez ECHELLE, RÉPLIQUE.) C'est en vertu de cette propriété de l'*octave* qu'elle a été appellée *diapason* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

II. L'*octave* embrasse encore toutes les consonnances & toutes différences, c'est-à-dire, tous les intervalles simples tant consonnans que dissonans, & par conséquent toute l'harmonie. Etablissons toutes les consonnances sur un même son fondamental, nous aurons la table suivante.

120.	100.	96.	90.	80.	75.	72.	60.
120	120	120	120	120	120	120	120

Qui revient à celle-ci :

$$\frac{5}{6}.\quad \frac{4}{5}.\quad \frac{3}{4}.\quad \frac{2}{3}.\quad \frac{5}{8}.\quad \frac{3}{5}.\quad \frac{1}{2}.$$

où l'on trouve toutes les consonnances dans cet ordre : la tierce mineure, la tierce majeure, la quarte, la quinte, la sixte mineure, la sixte majeure, et enfin l'*octave*. Par cette table, on voit que les consonnances simples sont toutes contenues entre l'octave & l'unisson. Elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *octave* sans mêlange de dissonnances. Frappez à la fois ces quatre sons *ut mi sol ut*, en montant du premier *ut* à son *octave*; ils formeront entr'eux toutes les consonnances, excepté la sixte majeure, qui est composée, & ne formeront nul autre intervalle. Prenez deux de ces mêmes sons comme il vous plaira, l'intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les consonnances que l'accord qui les produit s'appelle *Accord parfait.*

L'*octave* donnant toutes les consonnances, donne par conséquent aussi toutes leurs différences, & par elles tous les intervalles simples de notre systême musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la tierce majeure à la tierce mineure donne le semi-ton mineur; la différence de la tierce majeure à la quarte donne le semi-ton majeur; la différence de la quarte à la quinte donne le ton majeur; & la différence de la quinte à la sixte majeure donne le ton mineur. Or, le semi-ton mineur, le semi-ton majeur, le ton mineur, & le ton majeur sont les seuls élémens de tous les intervalles de notre musique.

III. Tout Son consonnant avec un des termes de l'*Octave* consonne aussi avec l'autre; par conséquent tout Son qui dissone avec l'un dissone avec l'autre.

IV. Enfin l'*Octave* a encore cette propriété, la plus singuliere de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même,

triplée & multipliée à volonté, sans changer de nature, & sans que le produit cesse d'être une consonnance.

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que sa division, est cependant borné à notre égard par la capacité de l'organe auditif; & un intervalle de huit *Octaves* excede deja cette capacité. (Voyez ETENDUE.) Les *Octaves* mêmes perdent quelque chose de leur harmonie en se multipliant; & passé une certaine mesure, tous les intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir: une double *Octave* commence déjà d'être moins agréable qu'une *Octave* simple, une triple qu'une double; enfin à la cinquieme *Octave*, l'extrême distance des Sons ôte à la consonnance presque tout son agrément.

C'est de l'*Octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les intervalles par des divisions & subdivisions harmoniques. Divisez harmoniquement l'*Octave* 3. 6. par le nombre 4. vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4. & de l'autre la Quinte 4. 6.

Divisez de même la Quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12., vous aurez la tierce mineure 10. 12. & la tierce majeure 12. 15. Enfin, divisez la tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre 80., vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10. & le ton majeur 80. 90. ou 8. 9. &c.

Il faut remarquer que ces divisions harmoniques donnent toujours deux intervalles inégaux, dont le moindre est au grave & le grand à l'aigu. Que si l'on fait les mêmes divisions selon la proportion Arithmétique, on aura le moindre intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainsi l'*Octave* 2. 4. partagée arithmétiquement, donnera d'abord la quinte 2. 3. au grave, puis la quarte 3. 4. à l'aigu. La quinte 4. 6. donnera premierement la tierce majeure 4. 5. puis la tierce mineure 5. 6., & ainsi des autres. On auroit les mêmes rapports en sens contraire, si au lieu de les prendre, comme je fais ici, par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des cordes. Ces connoissances, au reste, sont

peu utiles en elles-mêmes, mais elles font néceſſaires pour entendre les vieux auteurs.

Le ſyſtême complet & rigoureux de l'*Octave* eſt composé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux ſémi-*Tons* majeurs. Le ſyſtême tempéré eſt de cinq *Tons* égaux & deux ſemi-tons formant entr'eux autant de degrés diatoniques sur les ſept tons de la gamme juſqu'à l'octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut ſe partager en deux ſemi-*Tons*, la même octave ſe diviſe auſſi chromatiquement en douze intervalles d'un ſemi-ton chacun, dont les ſept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son diatonique le plus voiſin, au-deſſous par dièſe, & au-deſſus par bémol. (Voyez ECHELLE.)

Je ne parle point ici des *Octaves* diminuées ou ſuperflues, parce que cet intervalle ne s'altere gueres dans la mélodie, & jamais dans l'harmonie.

Il eſt défendu, en compoſition, de faire deux *Octaves* de ſuite, entre différentes parties, ſurtout par mouvement ſemblable : mais cela eſt permis, & même élégant, fait à deſſein & à propos dans toute la ſuite d'un air ou d'une période ; c'eſt ainſi que dans pluſieurs *Concerto* toutes les parties reprennent par intervalles le Rippiéno à l'*Octave* ou à l'Uniſſon.

Sur le regle de l'*Octave* voyez REGLE.

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dans un inſtrument à vent, le Son monte auſſi-tôt à l'octave ; c'eſt ce qu'on appelle *Octavier*. En renforçant ainſi l'inſpiration, l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, eſt obligé pour céder à la viteſſe des oſcillations de ſe partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau ; & c'eſt ainſi que chacune de ces moitiés ſonne l'octave du tout. Une corde de violoncelle *Octavie* par un principe ſemblable, quand le coup d'archet eſt trop bruſque ou trop voiſin du chevalet. C'eſt un défaut dans l'orgue quand un tuyau *Octavie* ; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE, *ſ. f.* Mot Grec qui ſignifie *Chant* ou *Chanſon*.

ODÉUM, *ſ. m.* C'étoit chez les anciens un lieu deſtiné

à la répétition de la musique qui devoit être chantée sur le théâtre, comme est à l'opéra de Paris le petit théâtre du magasin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*Odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athenes un *Odéum* où l'on disputoit des prix de musique, & dans Pausanias qu'Hérodote l'Athénien fit construire un magnifique *Odéum* pour le tombeau de sa femme.

Les écrivains ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le chœur d'une église par le mot *Odéum*.

ŒUVRE. Ce mot est masculin pour désigner un des Ouvrages de musique d'un auteur. On dit le troisieme *Œuvre* de Corelli, le cinquieme *Œuvre* de Vivaldi, &c. mais ces titres ne sont plus gueres en usage. A mesure que la musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos anciens s'imaginoient la glorifier.

ONZIEME, *s. f.* Réplique ou octave de la Quarte. Cet intervalle s'appelle *Onzieme*, parce qu'il faut former onze Sons diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*Onzieme* à l'accord qu'on appelle ordinairement Quarte; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même accord d'un 4 & non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage. (Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.)

OPÉRA, *s. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux-arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt & l'illusion.

Les parties constitutives d'un *Opéra* sont le Poëme, la musique, & la décoration. Par la poésie on parle à l'esprit, par la musique à l'oreille, par la peinture aux yeux; & le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la premiere

& la derniere que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde ; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'art de combiner agréablement les Sons peut être envisagé sous deux aspects très différens. Considérée comme une institution de la nature, la musique borne son effet à la sensation & au plaisir physique qui résulte de la mélodie, de l'harmonie & du rhythme : telle est ordinairement la musique d'église ; tels sont les airs à danser, & ceux des chansons. Mais comme partie essentielle de la scene lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la musique devient un des beaux arts capable de peindre tous les tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni harmoniques, sont inappréciables, & ne peuvent par conséquent s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des instrumens, au moins dans nos langues, trop éloignées du caractere musical ; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur maniere de réciter, qu'en supposant leur langue tellement accentuée que les inflexions du discours dans la déclamation soutenue formassent entr'elles des intervalles musicaux & appréciables : ainsi l'on peut dire que leurs pièces de théâtre étoient des espèces d'*Opéra*, & c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le chant au discours dans nos langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la musique comme partie essentielle doit donner au Poëme lyrique un caractere différent de celui de la tragédie & de la comédie, & en faire une troisieme espèce de drame, qui a ses regles particulieres : mais ses différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, & de ses relations naturelles avec le cœur humain : détails qui appartiennent moins à l'artiste qu'au philosophe, & qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les arts, pour montrer à ceux qui

les professent les principes de leurs regles, & aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc sur ce sujet à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au théâtre un genre lyrique ainsi que nous, & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur langue & peu de fracas dans leurs concerts, toute leur poésie étoit musicale, & toute leur musique déclamatoire : de sorte que leur chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poëmes ; ce qui par imitation a donné aux latins, puis à nous, le ridicule usage de dire *je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une poésie héroïque dont le style étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit de la lyre ou cythare préférablement à tout autre instrument. Il est certain que les tragédies Grecques se recitoient d'une maniere très semblable au chant, qu'elles s'accompagnoient d'instrumens & qu'il y entroit des chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *Opéra* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opéra* sans airs : car il me paroît prouvé que la musique Grecque, sans en excepter même l'instrumentale, n'étoit qu'un véritable récitatif, qui réunissant le charme des Sons musicaux à toute l'harmonie de la poésie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le récitatif moderne, qui ne peut gueres ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui se ressentent pour la plupart de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la musique à la parole est beaucoup moins naturelle. Une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la mesure ; des syllabes muettes & sourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés, se prêtent difficilement à la mélodie ; & une Poésie cadencée uniquement par le

nombre des syllabes prend une harmonie peu sensible dans le rhythme musical, & s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs & des mouvemens.

Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de se faire une langue propre; & cette langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant en quelque sorte, préparé la parole pour la musique, il fut ensuite question d'appliquer la musique à la parole, & de la lui rendre tellement propre sur la scene lyrique, que le tout pût être pris pour un seul & même idiôme; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; nécessité qui croît en raison de ce qu'une Langue est peu musicale; car moins la Langue a de douceur & d'accent, plus le passage alternatif de la parole au chant & du chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en récit un discours en chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des accords qui le distinguât de la parole. (Voyez RÉCITATIF.)

Cette maniere d'unir au Théâtre la musique à la Poésie, qui chez les Grecs suffisoit pour l'intérêt & l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de-là naît la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, & de suppléer par l'attrait de l'harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on sait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille, & nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des airs, des chœurs, de la symphonie, & de cette mélodie enchanteresse, dont la musique moderne s'embellit souvent aux dé-

pens de la Poésie, mais que l'homme de goût rebute au théâtre, quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*Opéra*, ses inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'aviserent de transporter la scene aux cieux et dans les Enfers; et faute de savoir faire parler les hommes, ils aimerent mieux faire chanter les Dieux & les diables que les héros & les bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent les fondemens du theâtre lyrique, & content de s'enrichir d'un nouveau genre on ne songea pas même à rechercher si c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion, il fallut épuiser tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus séduisant chez un peuple où le goût du plaisir et celui des beaux-arts régnoient à l'envi. Cette nation célebre à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux-arts, prodigua son goût, ses lumieres, pour donner à ce nouveau spectacle tout l'éclat dont il avoit besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des théâtres égaux en étendue aux palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'art de la perspective et de la décoration. Les artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, et tous les prestiges de la baguette, furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'Instrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action restoit toujours froide, & toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement, à l'aide de quelque Dieu, le spectateur, qui connoissoit tout le pouvoir du poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil étoit immense & produisoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & grossiere, que l'action prise hors de la nature étoit sans intérêt pour nous, & que les

ſens ſe prêtent mal à l'illuſion quand le cœur ne s'en mêle pas ; de ſorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une aſſemblée à plus grands frais.

Ce ſpectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-temps l'admiration des contemporains, qui n'en connoiſſoient point de meilleur. Ils ſe félicitoient même de la découverte d'un ſi beau genre : voilà, diſoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Ariſtote ; voilà l'admiration ajoutée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richeſſe apparente n'étoit au fond qu'un ſigne de ſterilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moiſſon. C'étoit faute de ſavoir toucher qu'ils vouloient ſurprendre, et cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile, dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement, leur en impoſoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthouſiaſme & reſpect d'un théâtre qui ne méritoit que des huées ; ils avoient de la meilleure foi du monde autant de vénération pour la ſcene même, que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y repréſenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le Roi des Dieux que le dernier des mortels, & que les valets de Moliere ne fuſſent pas préférables aux héros de Pradon.

Quoique les auteurs de ces premiers *Opera* n'euſſent gueres d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le muſicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de ſon art l'expreſſion des ſentimens répandus dans le Poëme. Les chanſons des nymphes, les hymnes des prêtres, les cris des guerriers, les hurlemens infernaux ne rempliſſoient pas tellement ces drames groſſiers, qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces inſtans d'intérêt et de ſituation où le ſpectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de ſentir qu'indépendamment de la déclamation muſicale, que ſouvent la langue comportoit mal, le choix du mouvement, de l'harmonie & des chants, n'étoit pas indifférent aux choſes qu'on avoit à dire, & que par conſéquent l'effet de la ſeule muſique, borné juſqu'alors au

ſens, pouvoit aller juſqu'au cœur. La mélodie, qui ne s'étoit d'abord ſéparée de la poéſie que par néceſſité, tira parti de cette indépendance pour ſe donner des beautés abſolues & purement muſicales : l'harmonie découverte ou perfectionnée, lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & la meſure affranchie de la gène du Rhythme poétique, acquit auſſi une ſorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle ſeule.

La muſique étant ainſi devenue un troiſieme art d'imitation, eut bientôt ſon langage, ſon expreſſion, ſes tableaux, tout-à-fait indépendans de la poéſie. La ſymphonie même apprit à parler ſans le ſecours des paroles, & ſouvent il ne ſortoit pas des ſentimens moins vifs de l'Orcheſtre que de la bouche des acteurs. C'eſt alors que commençant à ſe dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantaſque image des choſes qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la nature des tableaux plus intéreſſans et plus vrais. Juſques-là l'*Opera* avoit été conſtitué comme il pouvoit l'être ; car quel meilleur uſage pouvoit-on faire au théâtre d'une muſique qui ne ſavoit rien peindre, que de l'employer à la repréſentation de choſes qui ne pouvoient exiſter, & ſur leſquelles perſonne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il eſt impoſſible de ſavoir ſi l'on eſt affecté par la peinture du merveilleux, comme on le ſeroit par ſa préſence ; au lieu que tout homme peut juger par lui-même ſi l'artiſte a bien ſu faire parler aux paſſions leur langage, & ſi les objets de la nature ſont bien imités. Auſſi, dès que la muſique eut appris à peindre & à parler, les charmes du ſentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette : le théâtre fut purgé du jargon de la mythologie, l'intérêt fut ſubſtitué au merveilleux, les machines des Poëtes & des charpentiers furent détruites, & le drame lyrique prit une forme plus noble & moins giganteſque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec ſuccès ; on n'eut plus beſoin d'en impoſer par des êtres de raiſon, ou plutôt de folie, & les Dieux furent chaſſés da la ſcene

quand on y fut repréfenter des hommes. Cette forme plus fage & plus réguliere fe trouva encore la plus propre à l'illufion ; l'on fentit que le chef-d'œuvre de la mufique étoit de fe faire oublier elle-même, qu'en jettant le défordre & le trouble dans l'ame du fpectateur, elle l'empêchoit de diftinguer les chants tendres & pathétiques d'une Héroïne gémiffante, des vrais accens de la douleur, & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans fa bouche en tout autre temps.

Ces obfervations donnerent lieu à une feconde réforme non moins importante que la premiere. On fentit qu'il ne falloit à l'*Opera* rien de froid & de raifonné, rien que le fpectateur pût écouter affez tranquillement pour réfléchir fur l'abfurdité de ce qu'il entendoit ; & c'eft en cela furtout que confifte la différence effentielle du Drame lyrique à la fimple tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de confpiration, les expofitions, les récits, les maximes fentencieufes, en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raifon, fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'efprit, les madrigaux & tout ce qui n'eft que des penfées. Le ton même de la fimple galanterie, qui cadre mal avec les grandes paffions, fut à peine admis dans le rempliffage des fituations tragiques, dont il gâte prefque toujours l'effet : car jamais on ne fent mieux que l'acteur chante, que lorfqu'il dit une chanfon.

L'énergie de tous les fentimens, la violence de toutes les paffions font donc l'objet principal du drame lyrique ; & l'illufion, qui en fait le charme, eft toujours détruite auffi-tôt que l'auteur & l'acteur laiffent un moment le fpectateur à lui-même. Tels font les principes fur lefquels l'*Opera* moderne eft établi. Apoftolo-Zéno, le Corneille de l'Italie, fon tendre éleve, qui en eft le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carriere. Ils ont ofé mettre les Héros de l'hiftoire fur un théâtre qui fembloit ne convenir qu'aux fantômes de la Fable. Cyrus, Céfar, Caton même, ont paru fur la fcene avec fuccès, & les fpectateurs les plus

révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bientôt oublié qu'ils chantoient, subjugués & ravis par l'éclat d'une musique aussi pleine de noblesse & de dignité que d'enthousiasme & de feu. L'on suppose aisément que des sentimens si différens des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que lui seul pouvoit soutenir, écarterent sans effort les mauvais musiciens, qui n'avoient que la mécanique de leur art, & qui privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faisoient des *Opera* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du Théâtre, à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accens de la colere, de la douleur, des menaces, de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que forcés de donner des sentimens aux héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolése, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, & s'ouvrant une nouvelle carriere, la franchirent sur l'aile du génie, & se trouverent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-temps dans la route du bon goût sans monter ou descendre, & la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé & senti ses forces, la musique en état de marcher seule, commence à dédaigner la Poésie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées & les sentimens du Poëte ; mais elle prend, en quelque sorte, un autre langage ; & quoique l'objet soit le même, le Poëte & le musicien trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit forcé de se partager choisit, & se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le musicien, s'il a plus d'art que le Poëte, l'efface et le

ſait oublier : l'acteur voyant que le ſpectateur ſacrifie les paroles à la muſique, ſacrifie à ſon tour le geſte & l'action théâtrale au chant & au brillant de la voix ; ce qui fait tout-à-fait oublier la piece, & change le ſpectacle en un véritable concert. Que ſi l'avantage au contraire ſe trouve du côté du Poëte, la muſique à ſon tour deviendra preſque indifférente, & le ſpectateur trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais muſicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chef-d'œvres d'harmonie en admirant des Poëmes bien compoſés.

Tels ſont les défauts que la perfection abſolue de la muſique & ſon défaut d'application à la langue peuvent introduire dans les *Opera*, à proportion du concours de ces deux cauſes. Sur quoi l'on doit remarquer que les langues les plus propres à fléchir ſous les loix de la meſure & de la mélodie, ſont celles où la duplicité dont je viens de parler eſt le moins apparente, parce que la muſique ſe prêtant ſeulement aux idées de la poéſie, celle-ci ſe prête à ſon tour aux inflexions de la mélodie ; & que quand la muſique ceſſe d'obſerver le Rhythme, l'accent & l'harmonie du vers, le vers ſe plie & s'aſſervit à la cadence de la meſure & à l'accent muſical. Mais lorſque la langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la poéſie l'empêche de s'aſſervir au chant, la douceur même de la mélodie l'empêche de ſe prêter à la bonne récitation des vers, & l'on ſent dans l'union forcée de ces deux arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & détruit à la fois l'attrait de la mélodie & l'effet de la déclamation. Ce défaut eſt ſans remede ; & vouloir à toute force appliquer la muſique à une langue qui n'eſt pas muſicale, c'eſt lui donner plus de rudeſſe qu'elle n'en auroit ſans cela.

Par ce que j'ai dit juſqu'ici, l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la muſique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux ſens qui ſemblent n'avoir rien de commun ; & qu'à certains égards l'*Opera* conſtitué comme il eſt, n'eſt

pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu, que voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines & des vols, & que jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très naturel que la musique devenue passionnée & pathétique ait renvoyé sur les théâtres des foires ces mauvais supplémens, dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*Opera* purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un spectacle également touchant & majestueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action; car plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui les entourent: mais il faut cependant que le lieu de la scene soit convenable aux acteurs qu'on y fait parler; & l'imitation de la nature, souvent plus difficile & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devient que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau palais, des Jardins délicieux, de savantes ruines plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du char du soleil; image d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même, que dans les objets chimériques il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible, & de se faire des modèles au-dessus de toute imitation. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la tragédie, ne l'est pas dans le Poëme épique, où l'imagination toujours industrieuse & dépensiere se charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos théâtres le talent du meilleur machiniste, & la magnificence du plus puissant Roi.

Quoique la musique prise pour un art d'imitation, ait encore plus de rapport à la Poésie qu'à la Peinture, celle-ci, de la maniere qu'on l'emploie au théâtre, n'est pas aussi sujette que la poésie à faire avec la musique une double représentation du même objet, parce que l'une rend les

ſentimens des hommes, & l'autre ſeulement l'image du lieu où ils ſe trouvent, image qui renforce l'illuſion & tranſporte le ſpectateur par-tout où l'acteur eſt ſuppoſé être. Mais ce tranſport d'un lieu à un autre doit avoir des regles & des bornes : il n'eſt permis de ſe prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en conſultant la loi de la vraiſemblance; & quoique le ſpectateur ne cherche qu'à ſe prêter à des fictions dont il tire tout ſon plaiſir, il ne faut pas abuſer de ſa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit ſonger qu'on parle à des cœurs ſenſibles, ſans oublier qu'on parle à des gens raiſonnables. Ce n'eſt pas que je vouluſſe tranſporter à l'*Opera* cette rigoureuſe unité de lieu qu'on exige dans la tragédie, & à laquelle on ne peut gueres s'aſſervir qu'aux dépens de l'action; de ſorte qu'on n'eſt exact à quelque égard que pour être abſurde à mille autres. Ce ſeroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de ſcenes, leſquelles ſe font valoir mutuellement : ce ſeroit s'expoſer par une vicieuſe uniformité à des oppoſitions mal conçues entre la ſcene qui reſte toujours & les ſituations qui changent; ce ſeroit gâter l'un par l'autre l'effet de la Muſique & celui de la décoration, comme de faire entendre des ſymphonies voluptueuſes parmi des rochers, ou des airs gais dans les palais des Rois.

C'eſt donc avec raiſon qu'on a laiſſé ſubſiſter d'acte en acte les changemens de ſcene; & pour qu'ils ſoient réguliers & admiſſibles, il ſuffit qu'on ait pu naturellement ſe rendre du lieu d'où l'on ſort au lieu où l'on paſſe, dans l'intervalle de temps qui s'écoule ou que l'action ſuppoſe entre les deux actes; de ſorte que comme l'unité de temps doit ſe renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité du lieu doit ſe renfermer à-peu-près dans l'eſpace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de ſcene, pratiqués quelquefois dans un même acte, ils me paroiſſent également contraires à l'illuſion & à la raiſon, & devoir être abſolument proſcrits du théâtre.

Voilà comment le concours de l'Acouſtique & de la perſpective

perspective peut perfectionner l'illusion, flatter les sens par des impressions diverses, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du théâtre n'a rien de commun avec celle de la musique, si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'est à l'imagination des deux artistes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëte a laissé à leur disposition, & à s'accorder si bien en cela que le spectateur sente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du musicien est la plus grande. L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées & d'impressions qui échauffe l'ame par degrés, & que tout est dit au premier coup-d'œil. La puissance imitative de cet art, avec beaucoup d'objets apparens, se borne en effet à de très foibles représentations. C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir; & le plus grand prodige d'un art, qui n'a d'activité que par ses mouvemens, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans le nombre des tableaux de la musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit, comme quand un homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'instant qu'on se tait; & il en est de même pour d'autres effets. Mais l'art a des substitutions plus fertiles & bien plus fines que celles-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; & comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force, rend difficilement à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet,

celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du spectateur : il ne représente pas directement la chose ; mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le peintre n'ait rien à tirer de la partition du musicien, l'habile musicien ne sortira point sans fruit de l'attelier du peintre. Non-seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens, mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel serein, & répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les boccages.

Nous venons de voir comment l'union des trois arts qui constituent la scene lyrique, forment entr'eux un tout très bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrieme, dont il me reste à parler.

Tous les mouvemens du corps, ordonnés selon certaines loix pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de Gestes. Le Geste se divise en deux espèces, dont l'une sert d'accompagnement à la parole & l'autre de supplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, se modifie différemment, selon les hommes, les langues & les caracteres. Le second est l'art de parler aux yeux sans le secours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus signes de convention. Comme ce Geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en suppose la privation ; c'est ce qu'on appelle art des pantomimes. A cet art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la danse, qui ne mérite gueres le nom d'art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé, il s'agit de savoir si la danse étant un langage, & par conséquent pouvant être un art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action

lyrique, ou bien si elle peut interrompre & suspendre cette action sans gâter l'effet & l'unité de la piece.

Or je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question. Car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue & redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le spectacle par d'autres spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matiere qui les compose; & qu'enfin plus les spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme. De sorte qu'en supposant un *Opera* coupé par quelques divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le spectateur à la fin de chaque Fête se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la piece; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voila pourquoi les Italiens ont enfin banni des Entr'actes de leurs *Opera* ces intermedes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de spectacle agréable, piquant & bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pieces se nuisoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si la danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, & faire concourir à l'action un art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'art Pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur

le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la danse : si-tôt que vous introduisez la Pantomime dans l'*Opera*, vous en devez bannir la poésie, parce que de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage, & qu'il est absurde & ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne & de bouche & par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du drame-lyrique les Fêtes & les divertissemens, qui non-seulement en suspendent l'action, mais ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, & soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce seroit bien pis, si ces Fêtes n'offroient au spectateur que des sauts sans liaison & des danses sans objet, tissu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer cependant que la danse est si avantageusement placée au théâtre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts & des entrechats, c'est terminer très agréablement le spectacle que de donner un ballet après l'*Opéra*, comme une petite piece après la tragédie. Dans ce nouveau spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre langue; c'est une autre nation qui paroît sur la scene. L'art pantomime ou la danse devenant alors la langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour; & la musique restant le moyen de liaison, s'applique à la danse dans la petite piece, comme elle s'appliquoit dans la grande à la Poésie. Mais avant d'employer cette langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des ballets en action, sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une langue à gens qui n'en ont pas le dictionnaire, & qui par conséquent ne l'entendront point.

OPERA, *s. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer

les différens ouvrages d'un même auteur, sel[…] l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres. (Voy. ŒUVRE.) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de Symphonie.

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio*. Espèce de drame en latin ou en langue vulgaire, divisé par scenes à l'imitation des pieces de théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés & qu'on met en musique pour être exécuté dans quelque Eglise durant le Carême ou en d'autres temps. Cet usage assez commun en Italie, n'est point admis en France. La musique Françoise est si peu propre au genre dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au théâtre, sans l'y montrer encore à l'Eglise.

ORCHESTRE, *s. m.* On prononce *Orquestre.* C'étoit chez les Grecs la partie inférieure du théâtre; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de sieges tout autour. On l'appelloit *Orchestre*, parce que c'étoit là que s'exécutoient les danses.

Chez eux l'*Orchestre* faisoit une partie du théâtre; à Rome il en étoit séparé & rempli de siéges destinés pour les sénateurs, les magistrats, les vestales, & les autres personnes de distinction. A Paris l'*Orchestre* des comédies Françoise & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulierement à la musique, & s'entend, tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des Instrumens, comme l'*Orchestre* de l'Opéra, tantôt du lieu où se tiennent tous les musiciens en général, comme l'*Orchestre* du concert spirituel au château des tuileries, & tantôt de la collection de tous les symphonistes: c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de la musique, que l'*Orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les musiques nombreuses en Symphonistes, telles que celle d'un Opéra, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*Orchestre*. On doit en grande

partie à ce soin l'effet étonnant de la symphonie dans les Opéra d'Italie. On porte la premiere attention sur la fabrique même de l'*Orchestre*, c'est-à-dire, de l'enceinte qui le contient. On lui donne les proportions convenables pour que les symphonistes y soient les plus rassemblés & le mieux distribués qu'il est possible. On a soin d'en faire la caisse d'un bois léger & résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les spectateurs par un rateau placé dans le parterre à un pied ou deux de distance ; de sorte que le corps même de l'*Orchestre* portant, pour ainsi dire, en l'air & ne touchant presque à rien, vibre & résonne sans obstacle, & forme comme un grand instrument qui répond à tous les autres & en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin : 1°. que le nombre de chaque espèce d'instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble ; que, par exemple, les basses n'étouffent pas les dessus & n'en soient pas étouffées ; que les haut-bois ne dominent pas sur les violons, ni les seconds sur les premiers : 2°. que les instrumens de chaque espèce, excepté les basses, soient rassemblés entr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux & marchent ensemble avec plus d'exactitude : 3°. que les basses soient dispersées autour des deux clavecins & par tout l'*Orchestre*, parce que c'est la basse qui doit régler & soutenir toutes les autres parties, & que tous les musiciens doivent l'entendre également : 4°. que tous les symphonistes aient l'œil sur le maître à son clavecin & le maître sur chacun d'eux ; que de même chaque violon soit vu de son premier & le voye ; c'est pourquoi cet instrument étant & devant être le plus nombreux, doit être distribué sur deux lignes qui se regardent ; savoir, les premiers assis en face du théâtre, le dos tourné vers les spectateurs, & les seconds vis-à-vis d'eux, le dos tourné vers le théâtre, &c.

Le premier *Orchestre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des symphonistes est celui de Naples : mais celui qui est le mieux distribué & forme l'ensemble le plus par-

fait, est l'*Orchestre* de l'opéra du Roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. (*Ceci s'écrivoit en* 1754. (Voyez *Pl.* G. *Fig.* 1, la représentatition de cet *Orchestre*, où sans s'attacher aux mesures qu'on n'a pas prises sur les lieux : on pourra mieux juger à l'oeil de la distribution totale qu'on ne pourroit faire sur une longue description.

On a remarqué que de tous les *Orchestres* de l'Europe, celui de l'opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre. Premierement la mauvaise construction de l'*Orchestre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, massif, & chargé de fer, étouffe toute résonnance : 2°. le mauvais choix des symphonistes, dont le plus grand nombre reçu par faveur sait à peine la musique, & n'a nulle intelligence de l'ensemble : 3°. leur assommante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord : 4°. le génie François, qui est en général de négliger & dédaigner tont ce qui devient devoir journalier : 5°. les mauvais instrumens des symphonistes, lesquels restant sur le lieu, sont toujours des instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations, & à pourrir dans les intervalles : 6°. le mauvais emplacement du maître, qui sur le devant du théâtre & tout occupé des acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *Orchestre* & l'a derriere lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux : 7°. le bruit insupportable de son bâton qui couvre & amortit tout l'effet de la symphonie : 8°. la mauvaise harmonie de leurs compositions, qui n'étant jamais pure & choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd & confus : 9°. pas assez de contrebasses & trop de violoncelles, dont les Sons traînés à leur maniere étouffent la mélodie & assomment le spectateur : 10°. enfin le défaut de mesure, & le caractere indéterminé de la musique Françoise où c'est toujours l'acteur qui régle l'*Orchestre*, au lieu que l'*Orchestre* doit régler l'acteur, & où les dessus menent la basse, au lieu que la basse doit mener les dessus.

ORELLLE, *f. f.* Ce mot s'emploïe figurément en terme de musique. Avoir de l'*Oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible, fine & juste, en sorte que, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, on soit choqué du moindre défaut, & qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'art, quand on les entend. On a l'*Oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les intonations fausses des intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la mesure, qu'on la bat inégale ou à contre-temps. Ainsi le mot *Oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens. Dans cette acception le mot *Oreille* ne se prend jamais qu'au singulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille, il a peu d'Oreille.*

ORGANIQUE, *adj. pris subst. féminin* C'étoit chez les Grecs cette partie de la musique qui s'exécutoit sur les instrumens, & cette partie avoit ses caracteres, ses notes particulieres, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voyez MUSIQUE, NOTES.)

ORGANISER le chant, *v. a* C'étoit dans le commencement de l'invention du contre-point, inférer quelques tierces dans une suite de plain-chant à l'unisson : de sorte, par exemple, qu'une partie du chœur chantant ces quatre notes, *ut re si ut*, l'autre partie chantoit en même temps ces quatre-ci, *ut re re ut*. Il paroît par les exemples cités par l'Abbé Lebeuf & par d'autres, que l'*Organisation* ne se pratiquoit gueres que sur la note sensible à l'approche de la finale ; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une tierce mineure. Pour un accord si facile & si peu varié, les chantres qui *organisoient* ne laissoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*Organum triplum*, ou *quadruplum*, qui s'appelloit aussi *triplum* ou *quatruplum* tout simplement, ce n'étoit autre chose que le même chant des parties *organisantes* entonné par des hautes-contres à l'octave des basses, & par des dessus à l'octave des tailles.

ORTHIEN, *adj.* Le *Nome Orthien*, dans la musique Grecque,

Grecque, étoit un Nome Dactylique, inventé, selon les uns, par l'ancien Olympus le Phrygien, & selon d'autres par le Mysien. C'est sur ce Nome *Orthien*, disent Hérodote & Aulugelle, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

OUVERTURE, *s. f.* Piece de symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, & qui sert de début aux opéra & autres drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *Ouvertures* des opéra François sont presque toutes calquées sur celles de Lully. Elles sont composées d'un morceau traînant appellé grave, qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une reprise sautillante, appellée gaie, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un temps où les *Ouvertures* Françoises servoient de modèle dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on faisoit venir en Italie des *Ouvertures* de France pour mettre à la tête des opéra. J'ai vu même plusieurs anciens opéra Italiens notés avec une *Ouverture* de Lully à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé; mais le fait ne laisse pas d'être très certain.

La musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs instrumens, ont bientôt été laissées aux François, & l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils distribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre maniere. Ils débutent par un morceau saillant & vif, à deux ou à quatre temps; puis ils donnent un *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau chant, & ils finissent par un brillant *Allegro* ordinairement à trois temps.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est, que dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beau-

coup de bruit, il faut d'abord les porter au silence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *Ouvertures* n'est entendu ni écouté de personne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'accord des instrumens qui les précede, & avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un chant agréable & flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer ; & de terminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractere, qui tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'acteur arrivé sur la scene exige du spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginés qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *Ouvertures* de Lully & un opéra quelconque, qu'on ne sauroit la changer sans rompre l'accord du tout : de sorte que d'un début de symphonie qui seroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *Ouverture* Italienne, ils diront avec mépris que c'est une sonate, & non pas une *Ouverture*, comme si toute *Ouverture* n'étoit pas une sonate.

Je sais bien qu'il seroit à desirer qu'il y eût un rapport propre & sensible entre le caractere d'une *Ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce ; mais au lieu de dire que toutes les *Ouvertures* doivent être jettées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *Ouverture* & celle du corps entier de l'ouvrage ? Quelques musiciens se sont imaginés bien saisir ces rapports, en rassemblant d'avance dans l'*Ouverture* tous les caracteres exprimés dans la pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui est à venir fût

déjà passé. Ce n'est pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture* : voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPICNI, *adj. plur.* C'est le nom que donnoient les anciens dans le genre épais au troisieme Son en montant de chaque tétracorde. Ainsi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYCNI, EPAIS, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

P

P. Par abréviation, signifie *Piano*, c'est-à-dire, *Doux*. (Voyez DOUX.) Le double *PP*. signifie, *Pianissimo*, c'est-à-dire, *très-Doux*.

PANTOMIME, *s. f.* Air sur lequel deux ou plusieurs danseurs exécutent en danse une action qui porte aussi le nom de *Pantomime*. Les airs des *Pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal, qui revient souvent dans le cours de la pièce, & qui doit être simple par la raison dite au mot *Contre-Danse* : mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillans, qui parlent, pour ainsi dire, et font image dans les situations où le danseur doit mettre une expression déterminée.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle ainsi le papier préparé avec les portées toutes tracées, pour y noter la musique. (Voyez PORTÉE.)

Il y a du *papier réglé* de deux espèces, savoir celui dont le format est plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France, & celui dont le format est plus large que long : ce dernier est le seul dont on se serve en Italie. Cependant, par une bisarrerie dont j'ignore la cause,

les papetiers de Paris appellent *papier réglé à la Françoise*, celui dont on se sert en Italie, & *papier réglé à l'Italienne* celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroît le plus commode, soit parce qu'un livre de cette forme se tient mieux ouvert sur un pupitre, soit parce que les portées étant plus longues on en change moins fréquemment : or c'est dans ces changemens que les musiciens sont sujets à prendre une portée pour l'autre, surtout dans les partitions. (Voyez PARTITION.)

Le *papier réglé* en usage en Italie est toujours de dix portées, ni plus ni moins; & cela fait juste deux lignes ou accolades de partitions ordinaires; où l'on a toujours cinq parties, savoir deux dessus de violons, la *viola*, la partie chantante, et la basse. Cette division étant toujours la même, & chacun trouvant dans toutes les partitions sa partie semblablement placée, passe toujours d'une accolade à l'autre sans embarras & sans risque de se méprendre. Mais dans les partitions Françoises, où le nombre des portées n'est fixe & déterminé ni dans les pages ni dans les accolades, il faut toujours hésiter à la fin de chaque portée pour trouver dans l'accolade qui suit la portée correspondante à celle où l'on est; ce qui rend le musicien moins sûr, & l'exécution plus sujette à manquer.

PARADIAZEUXIS, ou DISJONCTION PROCHAINE, *s. f.* C'étoit dans la musique Grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'intervalle d'un *Ton* seulement entre les cordes de deux tétracordes, & telle est l'espèce de disjonction qui regne entre le tétracorde synnéménon & le tétracorde Diézeugménon. (Voyez *ces mots.*)

PARAMÉSE, *s. f.* C'étoit dans la musique Grecque le nom de la premiere corde du tétracorde diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisieme tétracorde pouvoit être conjoint avec le second, alors sa premiere corde étoit la Mése; ou la quatrieme corde du second, c'est-à-dire, que cette Mése étoit commune aux deux.

Mais quand ce troisieme tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la corde appellée *Paramése*, laquelle, au lieu

de se confondre avec la Mése, se trouvoit alors un *Ton* plus haut, & ce *Ton* faisoit la disjonction ou distance entre la quatrieme corde ou la plus aiguë du tétracorde Méson, & la premiere ou la plus grave du tétracorde diézeugménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Paramése signifie proche de la Mése; parce qu'en effet la *Paramése* n'en étoit qu'à un *Ton* de distance, qu'oiqu'il y eût quelquefois une corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANÉTE, *s. f.* C'est dans la musique ancienne, le nom donné par plusieurs auteurs à la troisieme corde de chacun des trois tétracordes, synnéménon, diézeugménon, & hyperboléon; corde que quelques-uns ne distinguoient que par le nom du genre où ces tétracordes étoient employés. Ainsi la troisieme corde du tétracorde hyperboléon, laquelle est appellée hyperboléon-diatonos par Aristoxène & Alypius, est appellée *Paranete*-hyperboléon par Euclide &c.

PARAPHONIE, *s. f* C'est dans la musique ancienne cette espèce de consonnance qui ne résulte pas des mêmes Sons, comme l'unisson qu'on appelle *Homophonie*, ni de la réplique des mêmes Sons, comme l'octave qu'on appelle *Antiphonie*; mais des Sons réellement différens, comme la quinte & la quarte, seules *Paraphonies* admises dans cette musique: car pour la sixte & la tierce, le Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour consonnances.

PARFAIT, *adj.* Ce mot dans la musique a plusieurs sens. Joint au mot *Accord*, il signifie un accord qui comprend toutes les consonnances sans aucune dissonance; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la note sensible & de la dominante tombe sur la finale. Joint au mot *Consonnance*, il exprime un intervalle juste & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur: ainsi l'octave, la quinte & la quarte sont des consonnances parfaites, & ce sont les seules; joint au mot *Mode*, il s'applique à la mesure par une acception qui n'est plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens auteurs.

Ils divisoient le temps ou le mode, par rapport à la mesure, en *Parfait* ou *Imparfait*, & prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la trinité, ils appelleiont temps ou mode *Parfait*, celui dont la mesure étoit à trois temps, & ils le marquoient par un O ou cercle quelquefois seul, & quelquefois barré Φ. Le temps ou mode *Imparfait* formoit une mesure à deux temps, & se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul & tantôt barré. (Voyez MESURE, MODE, PROLATION, TEMPS.)

PARHYPATE, *s. f.* Nom de la corde qui suit immédiatement l'hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *Parhypates* dans le diagrame des Grecs; savoir, la *Parhypate-Hypaton*, & la *Parhypate-Méson*. Ce mot *Parhypate* signifie *Sous-principal* ou *proche la principale*. (Voyez HYPATE.)

PARODIE, *s. f.* Air de symphonie dont on fait un air chantant en y ajustant des paroles. Dans une musique bien faite le chant est fait sur les paroles, & dans la *Parodie* la les paroles sont faites sur le chant : tous les couplets d'une chanson, excepté le premier, sont des espèces de *Parodies*; & c'est pour l'ordinaire ce que l'on ne sent que trop à la maniere dont la prosodie y est estropiée. (Voyez CHANSON.)

PAROLES, *s. f. plur.* C'est le nom qu'on donne au poëme que le compositeur met en musique, soit que ce poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un drame ou une chanson. La mode est de dire d'un nouvel opéra que la musique en est passable ou bonne, mais que les paroles en sont détestables : on pourroit dire le contraire des vieux opéra de Lully.

PARTIE, *s. f.* C'est le nom de chaque voix ou mélodie séparée, dont la réunion forme le concert. Pour constituer un accord, il faut que deux Sons au moins se fassent entendre à la fois; ce qu'une seule voix ne sauroit faire. Pour former en chantant une harmonie ou une suite d'accords, il faut donc plusieurs voix : le chant qui ap-

partient à chacune de ces voix s'appelle *Partie*, & la collection de toutes les parties d'un même ouvrage, écrites l'une au dessous de l'autre s'appelle partition (Voyez PARTITION.)

Comme un accord complet est composé de quatre Sons, il y a aussi dans la musique quatre *Parties* principales, dont la plus aiguë s'appelle *Dessus* & se chante par des voix de femmes, d'enfans ou de *Musici* : les trois autres sont, la *Haute-Contre*, la *Taille* & la *Basse*, qui toutes appartiennent à des voix d'hommes. On peut voir (*Pl.* F. *Fig.* 6.) l'étendue de voix de chacune de ces *Parties*, & la clef qui lui appartient. Les notes blanches montrent les Sons pleins où chaque *partie* peut arriver tant en haut qu'en bas; & les croches qui suivent montrent les Sons où la voix commenceroit à se forcer, & qu'elle ne doit former qu'en passant. Les voix Italiennes excedent presque toujours cette étendue dans le haut, surtout les dessus; mais la voix devient alors une espèce de *Fausset*, & avec quelqu'art que ce défaut se déguise, c'en est certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *parties* se subdivise quand on compose à plus de quatre *parties*. (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.)

Dans la premiere invention du contrepoint, il n'eut d'abord que deux *parties*, dont l'une s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Discant*. Ensuite on en ajouta une troisieme qui prit le nom de *Triplum*; & enfin une quatrieme, qu'on appella quelquefois *Quadruplum*, & plus communément *Mottetus*. Ces *parties* se confondoient & enjamboient très fréquemment les unes sur les autres : ce n'est que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu & au grave, elles ont pris, avec des diapasons plus séparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *parties* instrumentales. Il y a même des instrumens comme l'orgue, le clavecin, la viole, qui peuvent faire plusieurs *parties* à la fois. On divise aussi la musique instrumentale en quatre *parties*, qui répondent à celles de la musique Vocale, et qui s'appellent *Dessus*, *Quinte*,

Taille & *Basse*; mais ordinairement le dessus se sépare en deux, & la quinte s'unit avec la Taille, sous le nom commun de *Viole*. On trouvera aussi (*Pl.* F. *Fig.* 7.) les clefs & l'étendue des quatre *parties* instrumentales : mais il faut remarquer que la plupart des instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer : ce terme est à la note que j'ai marquée, mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *parties* qui ne doivent être chantées que par une seule voix, ou jouées que par un seul instrument, & celles-là s'appellent *parties récitantes*. D'autres *parties* s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant l'unisson, & on les appelle *parties concertantes* ou *parties de Chœur*.

On appelle encore *partie* le papier de musique sur lequel est écrite la *partie* séparée de chaque musicien; quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes musiques, alors, quoiqu'en ce sens chaque concertant ait sa *partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *parties* que de concertans, attendu que la même partie est doublée, triplée & multipliée, à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION, *s. f.* Collection de toutes les parties d'une pièce de musique, où l'on voit par la réunion des portées correspondantes l'harmonie qu'elles forment entr'elles. On écrit pour cela toutes les parties portée à portée, l'une au-dessous de l'autre avec la clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, & plaçant la basse au-dessous du tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot COPISTE, de maniere que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, & enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre afin

que l'on puiſſe voir d'un coup-d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette diſpoſition une ſeule ligne de muſique comprend autant de portées qu'il y a de parties, on embraſſe toutes ces portées par un trait de plume qu'on appelle *Accolade*, & qui ſe tire à la marge au commencement de cette ligne ainſi compoſée; puis on recommence, pour une nouvelle ligne, à tracer une nouvelle accolade qu'on remplit de la ſuite des mêmes portées écrites dans le même ordre.

Ainſi quand on veut ſuivre une partie, après avoir parcouru la portée juſqu'au bout, on ne paſſe pas à celle qui eſt immédiatement au-deſſous, mais on regarde quel rang la portée que l'on quitte occupe dans ſon accolade, on va chercher dans l'accolade qui ſuit la portée correſpondante, & l'on y trouve la ſuite de la même partie.

L'uſage des *partitions* eſt indiſpenſable pour compoſer. Il faut auſſi que celui qui conduit un concert ait la *partition* ſous les yeux, pour voir ſi chacun ſuit ſa partie, & remettre ceux qui peuvent manquer: elle eſt même utile à l'accompagnateur pour bien ſuivre l'harmonie; mais quant aux autres muſiciens, on donne ordinairement à chacun ſa partie ſéparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une partie ſéparée d'autres parties en *partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les parties vocales, on note ordinairement la baſſe continue en *partition* avec chaque partie récitante, ſoit pour éviter au chanteur la peine de compter ſes pauſes en ſuivant la baſſe, ſoit pour qu'il ſe puiſſe accompagner lui-même en répétant ou récitant ſa partie. 2°. Les deux parties d'un Duo chantant ſe notent en *partition* dans chaque partie ſéparée, afin que chaque chanteur ayant ſous les yeux tout le dialogue, en ſaiſiſſe mieux l'eſprit, & s'accorde plus aiſément avec ſa contre-partie. 3°. Dans les parties inſtrumentales, on a ſoin pour les récitatifs obligés de noter toujours la partie chantante en *par-*

tition avec celle de l'inſtrument, afin que dans ces alternatives de chant non meſuré & de ſymphonie meſurée, le ſymphoniſte prenne juſte le temps des ritournelles ſans enjamber & ſans retarder.

PARTITION eſt encore chez les facteurs d'orgue & de clavecin une regle pour accorder l'inſtrument, en commençant par une corde ou un Tuyau de chaque touche dans l'étendue d'une octave ou un peu plus, priſe vers le milieu du clavier, & ſur cette octave ou *partition* l'on accorde après tout le reſte. Voici comment on s'y prend pour former la *partition*.

Sur un Son donné par un inſtrument, dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'uniſſon ou à l'octave le C *ſol ut* qui appartient à la clef de ce nom, & qui ſe trouve au milieu du clavier ou à-peu-près. On accorde enſuite le *ſol* Quinte aiguë de cet *ut*; puis le *re*, Quinte aiguë de ce *ſol*; après quoi l'on redeſcend à l'octave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On remonte à la Quinte *la*, puis encore à la Quinte *mi*. On redeſcend à l'octave de ce *mi*, & l'on continue de même, montant de Quinte en Quinte, & redeſcendant à l'octave lorſqu'on avance trop à l'aigu. Quand on eſt parvenu au *ſol* dièſe, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*; & l'on accorde ſon octave aiguë; puis la Quinte grave de cette octave *fa*; l'octave aigüe de ce *fa*; enſuite le *ſi* bémol, Quinte de cette octave; enfin le *mi* bémol, Quinte grave de ce *ſi* bémol: l'octave aigüe duquel *mi* bémol doit faire Quinte juſte ou à-peu-près avec le *la* bémol ou *ſol* dièſe précédemment accordé. Quand cela arrive, la partition eſt juſte; autrement elle eſt fauſſe, & cela vient de n'avoir pas bien ſuivi les regles expliquées au mot *tempérament*. Voyez *Pl.* F. *Fig.* 8. la ſucceſſion d'accords qui forme la *partition*.

La *partition* bien faite, l'accord du reſte eſt très facile; puiſqu'il n'eſt plus queſtion que d'uniſſons & d'octaves pour achever d'accorder tout le clavier.

PASSACAILLE, *ſ. f.* Eſpèce de chaconne dont le chant eſt plus tendre & le mouvement plus lent que dans les

chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *Passacailles* d'Armide & d'Issé sont célebres dans l'opéra François.

PASSAGE, *s. m.* Ornement dont on charge un trait de chant, pour l'ordinaire assez court; lequel est composé de plusieurs notes ou diminutions, qui chantent ou se jouent très légérement. C'est ce que les Italiens appellent aussi *Passo.* Mais tout chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *Passi*, au lieu que la plupart des chanteurs François ne s'écartent jamais de la note & ne font de *passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-PIED, *s. m.* Air d'une danse de même nom, fort commune, dont la mesure est triple, se marque $\frac{3}{8}$, & se bat à un temps. Le mouvement en est plus vif que celui du menuet, le caractere de l'air à-peu-près semblable, excepté que le *Passe-pied* admet la syncope, & que le menuet ne l'admet pas. Les mesures de chaque reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair; mais l'air du *Passe-pied*, au lieu de commencer sur le *Frappé* de la mesure, doit dans chaque reprise commencer sur la croche qui le précede.

PASTORALE, *s. f.* Opéra champêtre, dont les Personnages des Bergers, & dont la musique doit être assortie à la simplicité de goût & de mœurs qu'on leur suppose.

Une *pastorale* est aussi une piece de musique faite sur des paroles relatives à l'état *pastoral*, ou un chant qui imite celui de Bergers, qui en a la douceur, la tendresse & le naturel. L'air d'une danse composée dans le même caractere s'appelle aussi *pastorale.*

PASTORELLE, *s. f.* Air Italien dans le genre pastoral. Les airs François appellés pastorelles, sont ordinairement à deux temps, & dans le caractere de musette. Les *pastorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur & moins de fadeur. Leur mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE, *adj.* Genre de musique dramatique & théâtral, qui tend à peindre & à émouvoir les grandes passions, & plus particulierement la douleur & la tristesse. Toute l'expression de la musique Françoise, dans le genre *pathetique*, consiste dans les Sons trainés, renforcés, gla-

piſſans, & dans une telle lenteur de mouvement que tout ſentiment de la meſure y ſoit effacé. De-là vient que les François croient que tout ce qui eſt lent eſt *pathétique*, & que tout ce qui eſt *pathétique* doit être lent. Ils ont même des airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *pathétiques*, ſelon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel eſt un air ſi connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractere ſur ces paroles : *il y a trente ans que mon cotillon traîne*, *&c.* & le ſecond ſur celles-ci : *quoi! vous partez ſans que rien vous arrête*, &c. C'eſt l'avantage de la mélodie Françoiſe ; elle ſert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis*, *&*, *cum volet*, *arbor.*

Mais la muſique Italienne n'a pas le même avantage : chaque chant, chaque mélodie a ſon caractere tellement propre, qu'il eſt impoſſible de l'en dépouiller. Son *pathétique* d'accent & de mélodie ſe fait ſentir en toute ſorte de meſure, & même dans les mouvemens les plus vifs. Les airs François changent de caractere ſelon qu'on preſſe ou qu'on ralentit le mouvement : chaque air Italien a ſon mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer ſans anéantir la mélodie. L'air ainſi défiguré ne change pas ſon caractere, il le perd ; ce n'eſt plus du chant, ce n'eſt rien.

Si le caractere du *pathétique* n'eſt pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il ſoit dans le mode, ni dans l'harmonie ; puiſqu'il y a des morceaux egalement *pathétiques* dans les trois genres, dans les deux modes, & dans toutes les harmonies imaginables. Le vrai *pathétique* eſt dans l'accent paſſionné, qui ne ſe détermine point par les regles, mais que le génie trouve & que le cœur ſent, ſans que l'art puiſſe en aucune maniere en donner la loi.

PATTE A RÉGLER, *ſ. f.* On appelle ainſi un petit inſtrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également eſpacées, attachées à un manche commun, par leſquelles on trace à la fois ſur le papier, & le long d'une regle, cinq lignes paralleles qui forment une portée. (Voy. PORTÉE.)

PAVANE, *f. f.* Air d'une danſe ancienne de même nom, laquelle depuis long-temps n'eſt plus en uſage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faiſoient, en ſe regardant, une eſpèce de roue à la maniere des Paons. L'homme ſe ſervoit pour cette roue de ſa cape & de ſon épée, qu'il gardoit dans cette danſe, & c'eſt par alluſion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe récipro-que *ſe pavaner*.

PAUSE, *f. f.* Intervalle de temps, qui dans l'exécution doit ſe paſſer en ſilence par la partie où la *pauſe* eſt mar-quée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *pauſe* peut s'appliquer à des ſilences de diffé-rentes durées, mais communément il s'entend d'une me-ſure pleine. Cette *pauſe* ſe marque par un demi-bâton, qui partant d'une des lignes intérieures de la portée, deſ-cend juſqu'à la moitié de l'eſpace compris entre cette ligne & la ligne qui eſt immédiatement au-deſſous. Quand on a pluſieurs *pauſes* à marquer, alors on doit ſe ſervir des figu-res dont j'ai parlé au mot bâton, & qu'on trouve mar-quées *Pl.* D. *Fig.* 9.

A l'égard de la *demie pauſe*, qui vaut une blanche ou la moitié d'une meſure a quatre temps, elle ſe marque comme la *pauſe* entiere, avec cette différence que la *pauſe* tient à une ligne par le haut & que la *demi pauſe* y tient par le bas. Voyez dans la même figure 9 la diſtinction de l'une & de l'autre.

Il faut remarquer que la *pauſe* vaut toujours une meſure juſte, dans quelque eſpèce de meſure qu'on ſoit ; au lieu que la *demi pauſe* a une valeur fixe & invariable : de ſorte que dans toute meſure qui vaut plus ou moins d'une ronde ou de deux blanches, on ne doit point ſe ſervir de la *demie pauſe* pour marquer une demie meſure, mais des autres ſilences qui en expriment la juſte valeur.

Quant à cette autre eſpèce de *pauſes* connues dans nos anciennes muſiques ſous le nom de *pauſes initiales*, parce qu'elles ſe plaçoient après la clef, & qui ſervoient, non à

exprimer des silences, mais à déterminer le mode, ce nom de *pauses* ne leur fut donné qu'abusivement : c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots *Bâton* & *Mode*.

PAUSER, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *pauser* que sur les syllabes longues, & l'on ne *pause* jamais sur les *e* muets.

PÉAN, *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & sur-tout d'Apollon.

PENTACORDE, *s. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un instrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou systême formé de cinq Sons : c'est en ce dernier sens que la quinte ou diapente s'appelloit quelquefois *pentacorde*.

PENTATONON, *s. m.* C'étoit dans la musique ancienne le nom d'un intervalle que nous appellons aujourd'hui sixte superflue. (Voyez SIXTE.) Il est composé de quatre tons, d'un sémi-ton majeur & d'un sémi-ton mineur d'où lui vient le nom de *pentatonon* qui signifie *cinq Tons*.

PERFIDIE, *s. f.* Terme emprunté de la musique Italienne, & qui signifie une certaine affection de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessein, de conserver le même mouvement, le même caractere de chant, les mêmes passages, les mêmes figures de notes. (Voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles sont les basses-contraintes, comme celles des anciennes chaconnes, & une infinité de manieres d'accompagnement contraint ou *perfidié*, *perfidiato*, qui dépendent du caprice des compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, & je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le dictionnaire de Brossard.

PÉRIÉLESE, *s. f.* Terme de plain-chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs notes dans l'intonation de certaines pieces de chant, pour en assurer la finale, & avertir le chœur que c'est à lui de reprendre & poursuivre ce qui suit.

La *périélese* s'appelle autrement *cadence* ou *petit neume*, & se fait de trois manieres ; savoir, 1°. par *Circonvolution* : 2°. par *Intercidence* ou *Diaptose* : 3°. ou par simple *Duplication*. (Voyez ces mots.)

PERIPHERES, *s. f.* Terme de la musique Grecque, qui signifie une suite de notes tant ascendantes que descendantes, & qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *peripherès* étoit formée de l'*Anacamptos* & de l'*Euthia*.

PETTEIA, *s. f.* Mot Grec qui n'a point de correspondant dans notre langue, & qui est le nom de la derniere des trois parties dans lesquelles on subdivise la Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

La *petteia* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les Sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

C'est la *petteia* qui constitue les modes de la musique; elle détermine le Compositeur dans le choix du genre de mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes & selon les occasions. En un mot la *petteia*, partie de l'Hermosménon qui regarde la mélodie, est à cet égard ce que les mœurs sont en Poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία leur jeu d'Echecs; la *petteia* dans la musique étant une regle pour combiner & arranger les sons, comme le jeu d'échecs en est une autre pour combiner & arranger les pieces appellées πέττοι, *Calculi*.

PHILÉLIE, *s. f.* C'étoit chez les Grecs une sorte d'hymne ou de chanson en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE, *s. f.* Art de traiter & combiner les Sons sur les principes de l'Acoustique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE, *s. f.* Suite de chant ou d'harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, & qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de *phrases* musicales. En mélodie la *phrase* est constituée par le chant, c'est-à-dire, par une suite de Sons tellement disposés, soit par rapport au Ton, soit par rapport au mouvement, qu'ils fassent un tout bien

lié, lequel aille se résoudre sur une corde essentielle du mode où l'on est.

Dans l'harmonie, la *phrase* est une suite reguliere d'accords tous liés entr'eux par des dissonnances exprimées ou sous entendues, laquelle se résout sur une cadence absolue; & selon l'espèce de cette cadence, selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *phrases* musicales, dans leur proportion, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la musique. Un compositeur qui ponctue & phrase bien, est un homme d'esprit: un chanteur qui sent, & marque bien ses *phrases* & leur accent, est un homme de goût: mais celui qui ne sait voir & rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des *phrases*, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un Croque-sol.

PHRYGIEN, *adj.* Le mode *Phrygien* est un des quatre principaux & plus anciens modes de la musique des Grecs. Le caractere en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Aussi étoit-ce, selon Athénée, sur le ton ou mode *Phrygien* que l'on sonnoit les trompettes & autres instrumens militaires.

Ce mode inventé, dit-on, par Marsyas Phrygien, occupe le milieu entre le Lydien & le Dorien, & sa finale est à un *Ton* de distance de celles de l'un & de l'autre.

PIECE, *s. f.* Ouvrage de musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau & quelquefois de plusieurs, formant un ensemble & un tout fait pour être exécuté de suite. Ainsi une ouverture est une *piece*, quoique composée de trois morceaux, & un opera même est une *piece*, quoique divisé par actes. Mais outre cette acception générique, le mot *piece* en a une plus particuliere dans la musique instrumentale, & seulement pour certains instrumens, tels que la viole & le clavecin. Par exemple, on ne dit point une *piece de Violon*, l'on dit *une Sonate*: & l'on ne dit gueres une Sonate de clavecin, l'on dit *une piece.*

PIED, *s. m.* Mesure de temps ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales cu inégales. Il y avoit dans l'ancienne musique cette différence des temps aux *pieds*, que les temps étoient comme les points ou élémens indivisibles, & les *pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *pieds*, à leur tour, étoient les élémens du mètre ou du rhythme.

Il y avoit des *pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en temps, & de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres *pieds*, comme le choriambe, qui pouvoit se résoudre en un trochée & un iambe: l'Ionique en un pyrrique & un spondée, &c.

Il y avoit des *pieds* rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapporrs agréables, comme égales, doubles, sesquialteres, sesquitierces, &c. & de non-rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former des mots François, qui pour quelques syllabes breves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui breves ou longues seulement dans les regles des grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes, ni dans la pratique du Peuple.

PINCÉ, *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains instrumens, & surtout au clavecin: il se fait en battant alternativement le Son de la note écrite avec le Son de la note inférieure, & observant de commencer & finir par la note qui porte le *pincé*. Il y a cette différence du *pincé* au tremblement ou trill, que celui-ci se bat avec la note supérieure, & le *pincé* avec la note inférieure. Ainsi le trill sur *ut* se bat sur l'*ut* & sur le *re*, & le *pincé* sur le même *ut*, se bat sur l'*ut* & sur le *si*. Le *pincé* est marqué dans les pieces de Couperin avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le trill dans la musique ordinaire. Voyez les signes de l'une & de l'autre à la tête des pieces de cet auteur.

PINCER *v. a.* C'eſt employer les doigts au lieu de l'archet pour faire ſonner les cordes d'un inſtrument. Il y a des inſtrumens à cordes qui n'ont point d'archet, & dont on ne joue qu'en les pinçant; tels ſont le Siſtre, le Luth, la Guitare: mais on pince auſſi quelquefois ceux où l'on ſe ſert ordinairement de l'archet, comme le violon & le violoncelle; & cette maniere de jouer, preſque inconnue dans la muſique Françoiſe, ſe marque dans l'Italienne par le mot *Pizzicato.*

PIQUÉ, *adjectif, pris adverbialement.* Maniere de jouer en pointant les notes & marquant fortement le pointé.

Notes *piquées* ſont des ſuites de notes montant ou deſcendant diatoniquement, ou rebattues ſur le même degré, ſur chacune deſquelles on met un point, quelquefois un peu alongé, pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales pour des coups de langue ou d'archet ſecs & détachés, ſans retirer ou repouſſer l'archet, mais en le faiſant paſſer en frappant & ſautant ſur la corde autant de fois qu'il y a de notes, dans le même ſens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les muſiques Italiennes, avertit qu'il faut *Pincer.* (Voyez PINCER.)

PLAGAL, *adj.* Ton ou mode *Plagal.* Quand l'octave ſe trouve diviſée arithmétiquement, ſuivant le langage ordinaire, c'eſt-à-dire, quand la quarte eſt au grave & la quinte à l'aigu, on dit que le ton eſt *plagal*, pour le diſtinguer de l'authentique où la quinte eſt au grave & la quarte à l'aigu.

Suppoſons l'octave *A a* diviſée en deux parties par la dominante *E.* Si vous modulez entre deux *la*, dans l'eſpace d'une octave, & que vous faſſiez votre finale ſur l'un de ces *la*, votre mode eſt *Authentique.* Mais ſi modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre finale ſur la dominante *mi*, qui eſt intermédiaire, ou que modulant de la dominante à ſon octave, vous faſſiez la finale ſur la tonique intermédiaire, dans ces deux cas le mode eſt *plagal.*

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les tons ſont réellement authentiques, & que la diſtinction

n'eſt que dans le diapaſon du chant & dans le choix de la note ſur laquelle on s'arrête, qui eſt toujours la tonique dans l'autentique, & le plus ſouvent la dominante dans le *plagal*.

L'étendue des voix & la diviſion des parties a fait disparoître ces diſtinctions dans la muſique, & on ne les connoît plus que dans le plain-chant. On y compte quatre tons *plagaux* ou collatéraux, ſavoir, le ſecond, le quatrieme, le ſixieme & le huitieme ; tous ceux dont le nombre eſt pair. (Voyez TONS DE L'EGLISE.)

PLAIN-CHANT, *ſ. m.* C'eſt le nom qu'on donne dans l'Egliſe Romaine au chant Eccléſiaſtique. Ce chant, tel qu'il ſubſiſte encore aujourd'hui, eſt un reſte bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne muſique Grecque, laquelle après avoir paſſé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ſes premieres beautés. Il lui en reſte aſſez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il eſt actuellement, & pour l'uſage auquel il eſt deſtiné, à ces muſiques efféminées & théâtrales, ou mauſſades & plates, qu'on y ſubſtitue en quelques Egliſes, ſans gravité, ſans goût, ſans convenance & sans reſpect pour le lieu qu'on oſe ainſi profaner.

Le temps où les Chrétiens commencerent d'avoir des Egliſes & d'y chanter des Pſeaumes & d'autres hymnes, fut celui où la muſique avoit déjà perdu preſque toute ſon ancienne énergie par un progrès dont j'ai expoſé ailleurs les cauſes. Les Chrétiens s'étant ſaiſis de la muſique dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent encore la plus grande force qui lui étoit reſtée, ſavoir, celle du rhythme & du mètre, lorſque des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la tranſporterent à la proſe des livres ſacrés, ou à je ne ſais quelle barbare poéſie, pire pour la muſique que la proſe même. Alors l'une des deux parties conſtitutives s'évanouit, & le chant ſe traînant uniformément & ſans aucune eſpèce de meſure de notes en notes preſque égales, perdit avec ſa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus

que quelques hymnes dans lesquelles, avec la prosodie & la quantité des pieds conservés, on sentit encore un peu la cadence du vers; mais ce ne fut plus là le caractere général du *plain-chant*, dégénéré le plus souvent en une psalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, sur une langue telle que la latine, beaucoup moins harmonieuse & accentuée que la langue Grecque.

Malgré ces pertes si grandes, si essentielles, le *plain-chant* conservé d'ailleurs par les prêtres dans son caractere primitif, ainsi que tout ce qui est extérieur & cérémonie dans leur Eglise, offre encore aux connoisseurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ses divers modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans mesure & sans rhythme, & dans le seul genre diatonique, qu'on peut dire n'être dans sa pureté que le *plain chant*. Les divers modes y conservent leurs deux distinctions principales; l'une par la différence des fondamentales ou toniques, & l'autre par la différente position des deux sémi-tons, selon le degré du systême diatonique naturel où se trouve la fondamentale, & selon que le mode authentique ou plagal représente les deux tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDES, TONS DE L'EGLISE.)

Ces modes, tels qu'ils nous ont été transmis dans les anciens chants Ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractere & une variété d'affections bien sensibles aux connoisseurs non prévenus, & qui ont conservé quelque jugement d'oreille pour les systêmes mélodieux établis sur des principes différens des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *plains-chants* accommodés à la moderne, prétintaillés des ornemens de notre musique, & modulés sur les cordes de nos modes : comme si l'on pouvoit jamais marier notre systême harmonique avec celui des modes anciens, qui est établi sur des principes tout différens. On doit savoir gré aux Evêques, prévôts & chantres, qui s'opposent à ce barbare mélange, & desirer, pour le progrès & la perfection d'un art, qui n'est pas à beaucoup près au point où l'on croit

l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidélement transmis à ceux qui auront assez de talent & d'autorité pour en enrichir le système moderne. Loin qu'on doive porter notre musique dans le *plain-chant*, je suis persuadé qu'on gagneroit à transporter le *plain-chant* dans notre musique; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, & surtout être exempt de préjugés.

Le *plain-chant* ne se note que sur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux clefs, savoir la clef d'*ut* & la clef de *fa*; qu'une seule transposition, savoir un bémol; & que deux figures de notes, savoir la longue ou quarrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, & la breve qui est en losange.

Ambroise, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain chant*; c'est-à-dire, qu'il donna le premier une forme & des regles au chant Ecclésiastique pour l'approprier mieux à son objet, & le garantir de la barbarie & du dépérissement où tomboit de son temps la musique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Eglises où se pratique le chant romain. L'Eglise Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & presque par force le chant Grégorien. L'extrait suivant d'un ouvrage du temps même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *plain-chant*, qui s'est renouvellée de nos jours sur la musique, mais qui n'a pas eu la même issue. Dieu fasse paix au grand Charlemagne.

» Le très pieux Roi Charles étant retourné célébrer la Pâque à Rome avec le Seigneur Apostolique, il s'émut durant les fêtes une querelle entre les Chantres Romains & les Chantres François. Les François prétendoient chanter mieux & plus agréablement que les Romains. Les Romains, se disant les plus savans dans le Chant Ecclésiastique, qu'ils avoient appris du Pape Saint Grégoire; accusoient les François de corrompre, écorcher & défigurer le vrai chant.

La dispute ayant été portée devant le Seigneur Roi, les François qui se tenoient forts de son appui, insultoient aux Chantres Romains. Les Romains, fiers de leur grand savoir, & comparant la doctrine de Saint Grégoire à la rusticité des autres, les traitoient d'ignorans, de rustres, de sots, & de grosses bêtes. Comme cette altercation ne finissoit point, le trés pieux Roi Charles dit à ses chantres : déclarez-nous quelle est l'eau la plus pure & la meilleure, celle qu'on prend à la source vive d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en découlent que de bien loin ? Ils dirent tous que l'eau de la source étoit la plus pure & celle des rigoles d'autant plus altérée & sale qu'elle venoit de plus loin. Remontez donc, reprit le Seigneur Roi Charles, à la fontaine de Saint Grégoire, dont vous avez évidemment corrompu le chant. Ensuite le Seigneur Roi demanda au Pape Adrien des Chantres pour corriger le Chant François, & le Pape lui donna Théodore & Benoît, deux Chantres très savans & instruits par Saint Grégoire même : il lui donna aussi des Antiphoniers de Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en note Romaine. De ces deux Chantres, le Seigneur Roi Charles, de retour en France, en envoya un à Metz & l'autre à Soissons, ordonnant à tous les Maîtres de Chant des Villes de France de leur donner à corriger les Antiphoniers, & d'apprendre d'eux à Chanter. Ainsi furent corrigés les Antiphoniers François que chacun avoit altérés par des additions & retranchemens à sa mode, & tous les Chantres de France apprirent le chant Romain, qu'ils appellent maintenant chant François ; mais quant aux Sons tremblans, flattés, battus, coupés dans le chant, les François ne purent jamais bien les rendre, faisant plutôt des chevrottemens que des roulemens, à cause de la rudesse naturelle & barbare de leur gosier. Du reste, la principale école de Chant demeura toujours à Metz, & autant le Chant Romain surpasse celui de Metz, autant le chant de Metz surpasse celui des autres écoles Françoises. Les chantres Romains apprirent de même aux chantres François à s'accompagner des instrumens ; & le Seigneur Roi Charles,

ayant derechef amené avec soi en France des Maîtres de Grammaire & de calcul, ordonna qu'on établit partout l'étude des lettres ; car avant ledit Seigneur Roi l'on n'avoit en France aucune connoissance des arts libéraux. »

Ce passage est si curieux que les lecteurs me sauront gré sans doute d'en transcrire ici l'original.

Et reversus est Rex piissimus Carolus, & celebravit Romæ Pascha cum domno Apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant se Galli meliùs cantare & pulchriùs quàm Romani. Dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à Sancto Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantare, & cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante Domnum Regem Carolum pervenit. Galli vero propter securitatem Domni Regis Caroli valde exprobrabant Cantoribus Romanis; Romani vero, propter auctoritatem magnæ doctrinæ, eos stultos, rusticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum : & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piissimus Rex Carolus ad suos Cantores : Dicite palàm quis purior est & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes ? Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quanto longiùs à fonte recesserint, tanto turbulentos & sordibus ac immunditiis corruptos. Et ait Domnus Rex Carolus : Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctissimos Cantores qui à Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ Romanâ : Domnus vero Rex Carolus revertens in Franciam misit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Suessonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magistros scholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo Antiphonarii Francorum, quos unusquique pro

ſuo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam, quam nunc vocant notam Franciſcam, excepto quod tremulas vel vinnulas, ſivè colliſibiles vel ſecabiles voces in Cantu, non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbarico frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magiſterium Cantandi in Metis remanſit; quantumque Magiſterium Romanum ſuperat Metenſe in arte Cantandi, tanto ſuperat Metenſis Cantilena cæteras ſcholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores ſupradictos Cantores Francorum in arte organandi; & Domnus Rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ Magiſtros ſecum adduxit in Franciam, & ubique ſtudium litterarum expandere juſſit. Ante ipſum enim Domnum Regem Carolum in Galliâ nullum ſtudium fuerat liberalium Artium. Vide Annal. & Hiſt. Francor, ab an. 708. ad an. 990. Scriptores coætaneos imp. Francofurti 1594. ſub vitâ Caroli magni.

PLAINTE, *ſ. f.* (Voyez ACCENT.)

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAIN-CHANT.)

PLEIN-JEU, ſe dit du Jeu de l'orgue, lorſqu'on a mis tous les regiſtres, & auſſi lorſqu'on remplit toute l'harmonie; il ſe dit encore des inſtrumens d'archet, lorſqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE, *ſ. f. Plica*, ſorte de ligature dans nos anciennes muſiques. La *plique* étoit un ſigne de retardement ou de lenteur (*ſignum moroſitatis*, dit Muris.) Elle ſe faiſoit en paſſant d'un Son à un autre, depuis le ſémi-ton juſqu'à la Quinte, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; & il y en avoit de quatre ſortes. 1. La *plique* longue aſcendante eſt une figure quadrangulaire avec un ſeul trait aſcendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite eſt le plus grand. 2. La *Plique* longue deſcendant a deux traits deſcendant dont celui de la droite eſt le plus grand. 3. La *Plique* breve aſcendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite. 4. Et la deſcendante a le trait deſcendant de la gauche plus grand que celui de la droite.

POINCT ou POINT, *s. m.* Ce mot en musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles musiques six sortes de *points*, savoir, *point* de perfection, *point* d'imperfection, *point* d'accroissement, *point* de division, *point* de translation, & *point* d'altération.

I. Le *point* de perfection appartient à la division ternaire. Il rend parfaite toute note suivie d'une autre note moindre de la moitié par sa figure : alors, par la force du *point* intermédiaire, la note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *point* d'imperfection, placé à la gauche de la longue, diminue sa valeur, quelquefois d'une Ronde ou sémi-breve; quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une ronde entre la longue & le *point*; dans le second, on met deux rondes à la droite de la longue.

III. Le *point* d'accroissement appartient à la division binaire; & entre deux notes égales, il fait valoir celle qui précede, le double de celle qui suit.

IV. Le *point* de division se met avant une sémi-breve suivie d'une breve dans le temps parfait. Il ôte un temps à cette breve, & fait qu'elle ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois

V. Si une ronde entre deux *points* se trouve suivie de deux ou plusieurs breves en temps imparfait, le second *point* transfere sa signification à la derniere de ces breves, la rend parfaite & la fait valoir trois temps. C'est le *point* de translation.

VI. Un *point* entre deux rondes, placées elles-mêmes entre deux breves ou quarrées dans le temps parfait, ôte un temps à chacune de ces deux breves; de sorte que chaque breve ne vaut plus que deux rondes, au lieu de trois. C'est le *point* d'altération.

Ce même *point* devant une ronde suivie de deux autres rondes entre deux breves ou quarrées, double la valeur de la derniere de ces rondes.

Comme ces anciennes divisions du temps en parfait &

imparfait ne font plus d'usage dans la musique, toutes ces significations du *point*, qui à dire vrai sont fort embrouillées, se sont abolies depuis long-temps.

Aujourd'hui le *point*, pris comme valeur de Note, vaut toujours la moitié de celle qui le précede. Ainsi, après la ronde le *point* vaut une blanche, après la blanche une Noire, après la Noire une croche, &c. Mais cette maniere de fixer la valeur du *point* n'est sûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, & cause souvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE ou POINT-DE-REPOS, est une autre espèce de *point* dont j'ai parlé au mot *Couronne*. C'est relativement à cette espèce de point, qu'on appelle généralement *point-d'Orgue* ces sortes de chants mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, & toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une seule note de basse toujours prolongée. (Voy. CADENZA.)

Quand ce même point surmonté d'une Couronne s'écrit sur la derniere note d'un air ou d'un morceau de musique, il s'appelle alors *point final*.

Enfin il y a encore une autre espèce de *points*, appellés *points détachés*, lesquels se placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des notes; on en met presque toujours plusieurs de suite, & cela avertit que les notes ainsi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, secs & détachés.

POINTER, *v. a.* C'est, au moyen du point, rendre alternativement longues & breves des suites de notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une suite de Croches. Pour les *pointer* sur la note, on ajoute un point après la premiere, une douple Croche sur la seconde, un point après la troisieme, puis une double Croche, & ainsi de suite. De cette maniere elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur se distribue inégalement entre les deux Croches; de sorte que la premiere ou longue en a les trois quarts, & la seconde ou breve l'autre quart. Pour les *pointer* dans l'exécu-

tion, on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seroient notées égales.

Dans la musique Italienne toutes les Croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *pointées*. Mais dans la musique Françoise on ne fait les Croches exactement égales que dans la mesure à quatre temps; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit *Croches égales*.

POLYCÉPHALE, *adj*. Sorte de nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le nome *Polycéphale* fut inventé, selon les uns, par le second Olympe Phrygien, descendant du fils de Marsyas, & selon d'autres, par Cratès, disciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE ou POLYMNASTIQUE, *adj*. Nome pour les flûtes, inventé, selon les uns, par une femme nommée Polymneste, & selon d'autres, par Polymnestus, fils de Mélès Colophonien.

PONCTUER, *v. a.* C'est en terme de composition marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviser tellement les phrases qu'on sente par la modulation & par les cadences leurs commencemens, leurs chûtes, & leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

PORT-DE-VOIX, *s. m.* Agrément du chant, lequel se marque par une petite note, appellée en Italien *Appoggiatura*, & se pratique en montant diatoniquement d'une note à celle qui la suit, par un coup de gosier, dont l'effet est marqué dans la *Pl.* B. *Fig*. 13.

PORT-DE-VOIX JETTÉ, se fait, lorsque montant diatoniquement d'une note à sa tierce, on appuie la troisieme note sur le son de la seconde, pour faire sentir seulement cette troisieme note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué *Pl.* B. *Fig*. 13.

PORTE'E, *s. f.* La *portée* ou ligne de musique, est composée de cinq lignes paralleles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses positions des notes en marquent les intervalles ou degrés. La *portée* du plain-chant n'a que quatre

L 2

lignes : elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un degré conjoint d'une ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les degrés en plaçant aussi des notes dans les intervalles, la *portée* de huit lignes réduite à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq lignes dans la musique, & de quatre dans le plain-chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles quand cela est nécessaire & que les notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *portée*. Cette étendue, dans une *portée* de musique, est en tout d'onze notes formant dix degrés diatoniques ; & dans le plain-chant, de neuf notes formant huit degrés. (Voyez Clef, Notes, Lignes.)

POSITION, *s. f.* Lieu de la portée où est placée une note pour fixer le degré d'élévation du Son qu'elle représente.

Les notes n'ont par rapport aux lignes que deux différentes *positions*, savoir, sur une ligne ou dans un espace, & ces *positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement. C'est ensuite le lieu qu'occupe la ligne même ou l'espace dans la portée & par rapport à la clef, qui détermine la véritable *position* de la note dans un clavier général.

On appelle aussi *position* dans la mesure le temps qui se marque en frappant, en baissant ou posant la main, & qu'on nomme plus communément le *Frappé*. (Voyez Thesis.)

Enfin l'on appelle *position* dans le jeu des instrumens à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le Ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le fillet, en sorte que l'index pose à un Ton de la corde-à-jour, c'est la *position* naturelle. Quand on démanche, on compte les *positions* par les degrés diatoniques dont la main s'éloigne du fillet.

PRÉLUDE, *s. m.* Morceau de Symphonie qui sert d'introduction & de préparation à une pièce de musique. Ainsi les ouvertures d'opéra sont des *préludes* ; comme aussi les

Ritournelles qui sont assez souvent au commencement des scenes ou monologues.

Prélude est encore un trait de chant qui passe par les principales cordes du ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'instrument est d'accord, &c. Voyez l'article suivant.

PRÉLUDER, *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier & assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix, ou bien poser sa main sur un instrument, avant de commencer une pièce de musique.

Mais sur l'orgue et sur le clavecin, l'art de *préluder* est plus considérable. C'est composer & jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessein, en fugue, en imitation, en modulation & en harmonie. C'est surtout en *préludant*, que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux regles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs. C'est-là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur ni de bien posséder son clavier, ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'harmonie et les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand art de *préluder* que brillent en France les excellens organistes, tels que sont maintenant les Sieurs Calviere & Daquin, surpassés toutefois l'un & l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambassadeur de Naples, lequel pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution efface les plus illustres artistes, & fait à Paris l'admiration des connoisseurs.

PRÉPARATION, *s. f.* Acte de préparer la dissonance. (Voyez Préparer.)

PRÉPARER, *v. a.* *Préparer* la dissonance, c'est la traiter dans l'harmonie de maniere qu'à la faveur de ce qui précede, elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne seroit sans cette précaution : selon cette définition toute dissonance veut être préparée. Mais lorsque pour *préparer* une disso-

nance, on exige que le Son qui la forme ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une seule dissonance qui se *prépare*, savoir, la septieme; encore cette préparation n'est-elle point nécessaire dans l'accord sensible, parce qu'alors la dissonance étant caractéristique, & dans l'accord & dans le mode, est suffisamment annoncée; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, & ne se trompe ni sur l'accord ni sur son progrès naturel. Mais lorsque la septieme se fait entendre sur un son fondamental qui n'est pas essentiel au mode, on doit la *préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare; & comme cet accord de septieme se renverse & se combine de plusieurs manieres, de-là naissent aussi diverses manieres apparentes de *préparer*, qui dans le fond reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut considérer trois choses dans la pratique des dissonances; savoir, l'accord qui précede la dissonance, celui où elle se trouve, & celui qui la suit. La préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troisieme, voyez *Sauver*.

Quand on veut *préparer* réguliérement une dissonance, il faut choisir pour arriver à son accord, une telle marche de basse-fondamentale, que le son qui forme la dissonance, soit un prolongement dans le temps fort d'une consonnance frappée sur le temps foible dans l'accord précédent; c'est ce qu'on appelle *Syncoper*. (Voyez SYNCOPE)

De cette préparation résultent deux avantages; savoir, 1. qu'il y a nécessairement liaison harmonique entre les deux accords, puisque la dissonance elle-même forme cette liaison; & 2. que cette dissonance n'étant que le prolongement d'un son consonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille, qu'elle ne le seroit sur un son nouvellement frappé. Or, c'est-là tout ce qu'on cherche dans la préparation. (Voyez CADENCE, DISSONANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune partie destinée spécialement à *préparer* la dissonance, que celle même qui la fait entendre : de sorte que si le

deſſus ſonne la diſſonance, c'eſt à lui de ſyncoper; mais ſi la diſſonance eſt à la baſſe, il faut que la baſſe ſyncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très ſimple, les Maîtres de compoſition ont furieuſement embrouillé tout cela.

Il y a des diſſonances qui ne ſe *préparent* jamais, telle eſt la ſixte-ajoutée; d'autres qui ſe *préparent* fort rarement, telle eſt la ſeptieme-diminuée.

PRESTO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un morceau de muſique, indique le plus prompt & le plus animé des cinq principaux mouvemens établis dans la muſique Italienne. *Preſto* ſignifie *Vîte.* Quelquefois on marque un mouvement encore plus preſſé par le ſuperlatif *preſtiſſimo.*

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correſpondant en François, & qui n'en a pas beſoin, puiſque l'idée que ce mot exprime n'eſt pas connue dans la muſique Françoiſe. Un air, un morceau *di Prima intenzione*, eſt celui qui s'eſt formé tout d'un coup tout entier & avec toutes ſes parties dans l'eſprit du compoſiteur, comme Pallas ſortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di Prima intenzione* ſont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées ſont ſi étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainſi dire, qu'une ſeule, & n'ont pu ſe préſenter à l'eſprit l'une ſans l'autre. Ils ſont ſemblables à ces périodes de Cicéron, longues, mais éloquentes, dont le ſens ſuſpendu pendant toute leur durée n'eſt déterminé qu'au dernier mot, & qui par conſéquent n'ont formé qu'une ſeule penſée dans l'eſprit de l'auteur. Il y a dans les arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raiſonnemens intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu ſe faire ſucceſſivement, mais ſe ſont néceſſairement offerts à l'eſprit tout à la fois, puiſque le premier ſans le dernier n'auroit eu aucune ſens. Telle eſt, par exemple, l'invention de cette prodigieuſe machine du métier à bas, qu'on peut regarder, dit le philoſophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un ſeul & unique raiſonnement, dont la fabrication de l'ouvrage eſt la concluſion. Ces ſortes d'opérations de l'entendement, qu'on expli-

que à peine, même par l'analyſe, ſont des prodiges pour la raiſon, & ne ſe conçoivent que par les génies capables de les produire : l'effet en eſt toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté : & dans la muſique les morceaux *di Prima intenzione* ſont les ſeuls qui puiſſent cauſer ces extaſes, ces raviſſemens, ces élans de l'ame qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes : on les ſent, on les devine à l'inſtant, les connoiſſeurs ne s'y trompent jamais. A la ſuite d'un de ces morceaux ſublimes, faites paſſer un de ces airs découſus, dont toutes les phraſes ont été compoſées l'une après l'autre, ou ne ſont qu'une même phraſe promenée en différens tons, & dont l'accompagnement n'eſt qu'un rempliſſage fait après coup ; avec quelque goût que ce dernier morceau ſoit compoſé, ſi le ſouvenir de l'autre vous laiſſe quelque attention à lui donner, ce ne ſera que pour en être glacés, tranſis, impatientés. Après un air *di Prima intenzione*, toute autre muſique eſt ſans effet.

PRISE, *Lepſis*. Une des parties de l'ancienne Mélopée. (Voyez Mélopée.)

PROGRESSION, *ſ. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez Proportion.) Les ſuites d'intervalles égaux ſont toutes en *progreſſions* ; c'eſt en identifiant les termes voiſins de différentes *progreſſions*, qu'on parvient à completer l'Echelle diatonique & chromatique, au moyen du témpérament (Voyez Tempérament.)

PROLATION, *ſ. f.* C'eſt dans nos anciennes muſiques une maniere de déterminer la valeur des notes ſémi-breves ſur celle de la breve, ou des minimes ſur celle de la ſémi-breve. Cette *prolation* ſe marquoit après la clef, & quelquefois après le ſigne du mode, par un cercle ou un demi-cercle ponctué ou non ponctué, ſelon les regles ſuivantes.

Conſidérant toujours la diviſion ſous-triple comme la plus excellente, ils diviſoient la *prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le mode.

La *prolation* parfaite étoit pour la meſure ternaire, & ſe marquoit par un point dans le cercle quand elle étoit ma-

jeure, c'eſt-à dire, quand elle indiquoit le rapport de la breve à la ſémi-breve; ou par un point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure, c'eſt-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la ſémi-breve à la minime. (Voyez *Pl. B. Fig.* 9 & 11.)

La *prolation* imparfaite étoit pour la meſure binaire, & ſe marquoit comme le temps par un ſimple cercle quand elle étoit majeure, ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure; *même Pl Fig.* 10 &, 2.

Depuis on ajouta quelques autres ſignes à la *prolation* parfaite; outre le cercle & le demi-cercle, on ſe ſervit du chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois rondes ou ſémi-breves, pour elle de la breve ou quarrée; & du chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois minimes ou blanches, pour la ronde ou ſemi-breve.

Aujourd'hui toutes les *prolations* ſont abolies; la diviſion ſous-double l'a emportée ſur la ſous-ternaire; & il faut avoir recours à des exceptions & à des ſignes particuliers, pour exprimer le partage d'une note quelconque en trois autres notes égales. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

On lit dans le dictionnaire de l'académie que *prolation* ſignifie *roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce ſens-là.

PROLOGUE, *ſ. m.* Sorte de petit opéra qui précede le grand, l'annonce & lui ſert d'introduction. Comme le ſujet des *prologues* eſt ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la muſique en doit être brillante, harmonieuſe, & plus impoſante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiſer ſur le *prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la pièce, & il faut que le muſicien, ſans être mauſſade & plat dans le début, ſache pourtant s'y ménager de maniere à ſe montrer encore intéreſſant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'eſt ni ſentie ni rendue par la plupart des compoſiteurs; mais elle eſt pourtant néceſſaire, quoique difficile. Le mieux ſeroit de n'en avoir pas beſoin, & de ſupprimer tout-à-fait les *prologues*, qui ne ſont gueres qu'ennuyer & impa-

tienter les spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la pièce, en usant d'avance les moyens de plaire & d'intéresser. Aussi les opéra François sont-ils les seuls où l'on ait conservé des *prologues*; encore ne les y souffre-t-on que parce qu'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins.

PROPORTION, *s. f.* Egalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *proportion*; savoir, la *proportion* arithmétique, la géométrique, l'harmonique, & la contre-harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *proportions*, pour entendre les calculs dont les auteurs ont chargé la théorie de la musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d*; si la différence du premier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisieme *c* au quatrieme *d*, ces quatre termes sont en *proportion* arithmétique. Tels sont, par exemple, les nombres suivans, 2. 4 : 8. 10.

Que si, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la maniere de contenir ou d'être contenus, si, par exemple, le premier *a* est au second *b* comme le troisieme *c* est au quatrieme *d*, la *proportion* est géométrique. Telle est celle que forment ces quatre nombres, 2 : 4 :: 8 : 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2; & l'excès dont le troisieme 8 est surpassé par le quatrieme 10, est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *proportion* arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4, & le troisieme terme 8 est aussi la moitié du quatrieme 16. Ces quatre termes sont donc en *proportion* géométrique.

Une *proportion*, soit arithmétique, soit géométrique, est dite inverse ou réciproque, lorsqu'après avoir comparé le premier terme au second, l'on compare non le troisieme au quatrieme, comme dans la *proportion* directe, mais à rebours le quatrieme au troisieme, & que les rapports ainsi pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres 2. 4 : 8. 6, sont en

proportion arithmétique réciproque; & ces quatre 2. 4 : 6 : 3, sont en *proportion* géométrique réciproque.

Lorſque dans une *proportion* directe, le ſecond terme ou le conſéquent du premier rapport eſt égal au premier terme ou à l'antécédent du ſecond rapport, ces deux termes étant égaux ſont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainſi dans cette *proportion* arithmétique 2. 4 : 4. 6, au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, & la *proportion* ſe poſe ainſi ÷ 2. 4. 6.

De même dans cette *proportion* géométrique 2 : 4 : : 4 : 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette maniere ∺ 2. 4 : 8.

Lorſque le conſéquent du premier rapport ſert ainſi d'antécédent au ſecond rapport, & que la *proportion* ſe poſe avec trois termes, cette *proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus entre les deux rapports qui la forment l'interruption qui s'y trouve quand on la poſe en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2. 4. 6, ſont donc en *proportion* arithmétique continue; & ces trois-ci ∺ 2 : 4 : 8, ſont en *proportion* géométrique continue.

Lorſqu'une *proportion* continue ſe prolonge, c'eſt-à-dire, lorſqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *progreſſion*.

Ainſi ces quatre termes 2, 4, 6, 8, forment une progreſſion arithmetique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut, en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatres termes 2, 4, 8, 16, forment une progreſſion géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du ſecond terme diviſé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*expoſant* du rapport, ou de la progreſſion.

Lorſque trois termes ſont tels que le premier eſt au troiſieme comme la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſieme, ces trois termes forment une ſorte de *proportion* appellée *harmonique*. Tels ſont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6 : car comme le pre-

mier 3 est la moitié du troisieme 6, de même l'excès 1 du second sur le premier, est la moitié de l'excès 2 du troisieme sur le second.

Enfin, lorsque trois termes sont tels que la différence du premier au second, est à la différence du second au troisieme, non comme le premier est au troisieme, ainsi que dans la *proportion* harmonique, mais au contraire comme le troisieme est au premier, alors ces trois termes forment entr'eux une sorte de *proportion* appellée *proportion contre-harmonique*. Ainsi ces trois nombres 3, 5, 6, sont en *proportion* contre-harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois cordes sonnant ensemble l'accord parfait tierce majeure, formoient entr'elles la sorte de *proportion*, qu'à cause de cela on a nommée harmonique : mais c'est-là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les Sons, ni avec leur effet sur l'organe auditif ; ainsi la *proportion* harmonique & la *proportion* contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'art, que la *proportion* arithmétique & la *proportion* géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraites ne sont point des propriétés des Sons, & ne pas chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre les choses de différentes natures, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention.

PROPREMENT, *adv.* Chanter ou jouer *proprement*, c'est exécuter la mélodie Françoise avec les ornemens qui lui conviennent. Cette mélodie n'étant rien par la seule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractere, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les maîtres de *goût du chant*, sont ce qu'on appelle les agrémens du chant François. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ, *s. f.* Exécution du chant François avec les ornemens qui lui sont propres, & qu'on appelle agrémens du chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit dans la musique an-

cienne le Son le plus grave de tout le ſyſtême, un ton au-deſſous de l'Hypate-Hypaton.

Son nom ſignifie *Surnuméraire*, *Acquiſe*, ou *Ajoutée*, parce que la corde qui rend ce Son-là, fut ajoutée au-deſſous de tous les tétracordes pour achever le diapaſon ou l'octave avec la méſe, & le disdiapaſon ou la double octave avec la Nète-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le ſyſtême. Voyez SYSTÊME.

PROSODIAQUE, *adj.* Le nome *proſodiaque* ſe chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE, *ſ. f.* Sorte de Nome pour les flûtes, & propre aux cantiques que l'on chantoit chez les Grecs à l'entrée des ſacrifices. Plutarque attribue l'invention des *Proſodies* à Clonas, de Tégée ſelon les Arcadiens, & de Thebes ſelon les Béotiens.

PROTHESIS, *ſ. f.* Pauſe d'un temps long dans la muſique ancienne, à la différence du *Lemme*, qui étoit la pauſe d'un temps bref.

PSALMODIER, *v. n.* C'eſt chez les Catholiques chanter ou réciter les pſeaumes & l'office d'une maniere particuliere, qui tient le milieu entre le chant & la parole : c'eſt du chant, parce que la voix eſt ſoutenue ; c'eſt de la parole, parce qu'on garde preſque toujours le même ton.

PYCNI, PYCNOI. Voyez ÉPAIS.

PYTHAGORICIENS, *ſub. maſ. plur.* Nom d'une des deux ſectes dans leſquelles ſe diviſoient les Théoriciens dans la muſique Greque ; elle portoit le nom de Pythagore, ſon chef, comme l'autre ſecte portoit le nom d'Ariſtoxène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les intervalles tant conſonnans que diſſonans par le calcul des rapports. Les Ariſtoxéniens au contraire diſoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond leur diſpute n'étoit qu'une diſpute de mots ; & ſous des dénominations plus ſimples, les moitiés ou les quarts-de-*Ton* des Ariſtoxéniens, ou ne ſignifioient rien, ou n'exigoient pas des calculs moins compoſés

que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens*. En proposant, par exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que proposoit un Aristoxénien? Rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe. Ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire, ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle est la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée est un nombre irrationnel : il n'y avoit aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié de *Ton* que par la géométrie, & cette méthode géométrique n'étoit pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La simplicité des Aristoxéniens n'étoit donc qu'apparente; c'étoit une simplicité semblable à celle du systême de M. de Boisgelou, dont il sera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)

Q

QUADRUPLE-CROCHE, *s. f.* Note de musique, valant le quart d'une croche ou la moitié d'une double-croche. Il faut soixante-quatre *Quadruples-Croches* pour une mesure à quatre temps; mais on remplit rarement une mesure & même un temps de cette espèce de note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *Quadruple-Croche* est presque toujours liée avec d'autres notes de pareille ou de différente valeur, & se figure ainsi : ou Elle tire son nom des quatre traits ou crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ, Ce mot, en musique de même qu'en prosodie, ne signifie pas le nombre des notes ou des syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir.

La *quantité* produit le rhythme, comme l'accent produit l'intonation. Du rhythme & de l'intonation résulte la mélodie. (Voyez MÉLODIE. (

QUARRÉ, *adj.* On appelloit autrefois B. *quarré* ou B. *dur*, le ſigne qu'on appelle aujourd'hui *Béquarre.* (Voy. B.)

QUARRÉE ou BREVE, *adj. pris ſubſtantiv.* Sorte de note faite ainſi ▭, & qui tire ſon nom de ſa figure. Dans nos anciennes muſiques, elle valoit tantôt trois rondes ou ſémi-breves, & tantôt deux, ſelon que la prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *quarrée* vaut toujours deux rondes, mais on l'emploie fort rarement.

QUART-DE-SOUPIR, *ſ. m.* Valeur de ſilence, autrement figurée dans la muſique Italienne que dans la Françoiſe, (*Pl.* D *Fig.* 9.) & qui marque, comme le porte ſon nom, la quatrieme partie d'un ſoupir, c'eſt-à-dire, l'équivalent d'une demie croche. (Voyez SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON, *ſ. m.* Intervalle introduit dans le genre enharmonique par Ariſtoxène, & duquel la raiſon eſt ſourde. (Voyez ECHELLE, ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons ni dans l'oreille, ni dans les calculs harmoniques, aucun principe qui nous puiſſe fournir l'intervalle exact d'un *Quart-de-Ton*; & quand on conſidere quelles opérations géométriques ſont néceſſaires pour le déterminer ſur le monocorde, on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juſte, ni par la Voix, ni ſur aucun Inſtrument.

Les muſiciens appellent auſſi *Quart-de-Ton* l'intervalle qui, de deux notes à un ton l'une de l'autre, ſe trouve entre le bémol de la ſupérieure & le dièſe de l'inférieure; intervalle que le tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *Quart-de-Ton* eſt de deux eſpèces; ſavoir, l'enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui eſt le complément de deux ſémi-tons mineurs au *Ton* majeur; & l'enharmonique mineur, dans la raiſon de 125 à 128,

qui eſt le complément de deux mêmes ſémi-tons mineurs au ton mineur.

QUARTE, *ſ. f.* La troiſieme des conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quarte* eſt une conſonnance parfaite; ſon rapport eſt de 3 à 4; elle eſt compoſée de trois degrès diatoniques formés par quatre Sons, d'où lui vient le nom de *Quarte.* Son intervalle eſt de deux *Tons* & demi, ſavoir, un *Ton* majeur, un *Ton* mineur, & un ſémi-ton majeur.

La *Quarte* peut s'altérer de deux manieres; ſavoir, en diminuant ſon intervalle d'un ſémi-ton, & alors elle s'appelle *Quarte-diminuée* ou *fauſſe-Quarte*; ou en augmentant d'un ſémi-ton ce même intervalle, & alors elle s'appelle *Quarte-ſuperflue* ou *Triton*, parce que l'intervalle en eſt de trois tons pleins: il n'eſt que de deux *Tons*, c'eſt-à-dire, d'un ton & deux ſémi-tons, dans la *Quarte-diminuée*; mais ce dernier intervalle eſt banni de l'harmonie, & pratiqué ſeulement dans le chant.

Il y a un accord qui porte le nom de *Quarte* ou *Quarte & Quinte.* Quelques-uns l'appellent accord de Onzieme: c'eſt celui où ſous un accord de ſeptieme on ſuppoſe à la baſſe un cinquieme Son, une quinte au-deſſous du fondamental: car alors ce fondamental fait Quinte, & ſa ſeptieme fait onzieme avec le Son ſuppoſé. (Voyez SUPPOSITION.

Un autre accord s'appelle *Quarte-ſuperflue* ou *Triton.* C'eſt un accord ſenſible, dont la diſſonance eſt portée à la baſſe: car alors la note ſenſible fait Triton ſur cette diſſonance. (Voyez ACCORD.)

Deux *Quartes* juſtes de ſuite ſont permiſes en compoſition, même par mouvement ſemblable, pourvu qu'on y ajoute la ſixte: mais ce ſont des paſſages dont on ne doit pas abuſer, & que la Baſſe-fondamentale n'autoriſe pas extrêmement.

QUARTER, *v. n.* C'étoit chez nos anciens muſiciens une maniere de procéder dans le Déchant ou contre-point, plutôt par quartes que par quintes: c'étoit ce qu'ils appelloient auſſi

par un mot Latin plus barbare encore que le François *Diatesseronare*.

QUATORZIEME. *s. f* Réplique ou octave de la Septieme. Cet intervalle s'appelle *Quatorzieme*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre.

QUATUOR. *s. m.* C'est le nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre parties récitantes. Voyez PARTIES. Il n'y a point de vrais *Quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *Quatuor* les parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant & que l'oreille puisse distinguer à la fois; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, & l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *Quatuor*.

QUEUE, *s. f.* On distingue dans les Notes la tête & la *Queue*. La tête est le corps même de la Note; la *Queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou descend indifféremment à travers la portée. Dans le Plaint-chant la plupart des Notes n'ont pas de *Queue*: mais dans la Musique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Breve ou Quarrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes positions de la *Queue* servoient à distinguer les valeurs des autres notes, & surtout de la Plique. Voyez PLIQUE.

Aujourd'hui la *Queue* ajoutée aux notes du plain-chant prolonge leur durée; elle l'abrege au contraire dans la musique, puisqu'une blanche ne vaut que la moitié d'une ronde.

QUINQUE, *s. f.* Nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *Quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *Quinque*. L'un & l'autre de ces mots, quoique passés de la langue latine dans la Françoise, se prononcent comme en latin. On emploie actuellement le mot Italien *Quintetto*.

QUINTE, *s. f.* La seconde des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quinte* est une consonnance par-

faite. (Voyez CONSONNANCE.) Son rapport est de 2 à 3. Elle est composée de quatre degrés diatoniques, arrivant au cinquieme Son, d'où lui vient le nom de *Quinte* Son intervalle est de trois *Tons* & demi : savoir, deux *Tons* majeurs, un *Ton* mineur, & un sémi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manieres ; savoir, en diminuant son intervalle d'un sémi-Ton, & alors elle s'appelle *Fausse-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte* diminuée ; ou en augmentant d'un sémi-Ton le même intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte-superflue*. De sorte que la *Quinte-superflue* a quatre *Tons* & la *Fausse-Quinte* trois seulement, comme le Triton, dont elle ne differe dans nos systêmes que par le nombre des degrés. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux accords qui portent le nom de *Quinte* ; savoir, l'accord de *Quinte & Sixte*, qu'on appelle aussi *grande-Sixte* ou *Sixte-ajoutée*, & l'accord de *Quinte-superflue*.

Le premier de ces deux accords se considere en deux manieres ; savoir, comme un renversement de l'accord de septieme, la tierce du Son fondamental étant portée au grave ; c'est l'accord de *grande Sixte* ; (Voyez SIXTE.) ou bien comme un accord direct, dont le Son fondamental est au grave, & c'est alors l'accord de *Sixte ajoutée* (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le second se considere aussi de deux manieres, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'harmonie Françoise la *Quinte-superflue* est l'accord dominant en mode mineur, au-dessous duquel on fait entendre la médiante qui fait *Quinte-superflue* avec la note sensible Dans l'harmonie Italienne, la *Quinte-superflue* ne se pratique que sur la tonique en mode majeur, lorsque par accident sa *Quinte* est diésée, faisant alors tierce majeure sur la médiante & par conséquent *Quinte-superflue* sur la tonique. Le principe de cet accord, qui paroît sortir du mode, se trouvera dans l'exposition du systême de M. Tartini. (Voyez SYSTEME.)

Il est défendu en composition de faire deux *Quintes* de suite par mouvement semblable entre les mêmes parties : cela choqueroit l'oreille en formant une double modulation.

M. Rameau prétend rendre raiſon de cette regle par le défaut de liaiſon entre les accords. Il ſe trompe. Premierement on peut former ces deux *Quintes* & conſerver la liaiſon harmonique. Secondement, avec cette liaiſon les deux *Quintes* ſont encore mauvaiſes Troiſiemement, il faudroit par le même principe étendre comme autrefois la regle aux tierces majeures; ce qui n'eſt pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypotheſes de contrarier le jugement de l'oreille, mais ſeulement d'en rendre raiſon.

Quinte-fauſſe, eſt une *Quinte* répétée juſte dans l'harmonie, mais qui, par la force de la modulation, ſe trouve affoiblie d'un ſémi-Ton : telle eſt ordinairement la *Quinte* de l'accord de ſeptieme ſur la ſeconde note du Ton en mode majeur.

La *fauſſe-Quinte* eſt une diſſonance qu'il faut ſauver: mais la *Quinte-fauſſe* peut paſſer pour conſonnance & être traitée comme telle quand on compoſe à quatre parties. (Voy. FAUSSE-QUINTE.)

QUINTE, eſt auſſi le nom qu'on donne en France à cette partie inſtrumentale de rempliſſage qu'en Italie on appelle *Viola*. Le nom de cette partie a paſſé à l'inſtrument qui la joue.

QUINTER, *v. n.* C'étoit chez nos anciens muſiciens une maniere de procéder dans le déchant ou contre-point, plutôt par *Quintes* que par Quartes C'eſt ce qu'ils appelloient auſſi dans leur latin, *Diapentiſſare*. Muris s'étend fort au long ſur les regles convenables pour *Quinter* ou Quarter à propos.

QUINZIEME, *ſ. f.* Intervalle de deux octaves. (Voyez DOUBLE-OCTAVE.)

R

RANZ-DES-VACHES. Air célebre parmi les Suisses, & que leurs jeunes Bouviers jouent sur la Cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'air noté *Pl.* N. Voyez aussi l'article MUSIQUE où il est fait mention des étranges effets de cet air.

RAVALEMENT. Le clavier ou systême à *Ravalement*, est celui qui au lieu de se borner à quatre octaves comme le clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une Quinte au-dessous de l'*ut* d'en bas, une quarte au-dessus de l'*ut* d'en-haut, & embrassant ainsi cinq octaves entre deux *fa*. Le mot *Ravalement* vient des facteurs d'orgue & de clavecin, & il n'y a gueres que ces instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq octaves. Les instrumens aigus passent même rarement l'*ut* d'en-haut sans jouer faux, & l'accord des basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en-bas.

RÉ. Syllabe par laquelle on solfie la seconde Note de la gamme. Cette note, au naturel, s'exprime par la lettre *D*. (Voyez D. & GAMME.)

RECHERCHE, *s. f.* Espèce de prélude ou de fantaisie sur l'orgue ou sur le clavecin, dans laquelle le musicien affecte de rechercher & de rassembler les principaux traits d'harmonie & de chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un concert. Cela se fait ordinairement sur le champ sans préparation, & demande par conséquent beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *Recherches* ou *Cadences*, ces *Arbitrii* ou points d'orgue que le chanteur se donne la liberté de faire sur certaines notes de sa partie, suspendant la mesure, parcourant les diverses cordes du mode, & même en sortant quelquefois selon les idées de son génie & les routes de son gosier, tandis que tout l'accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

RÉCIT, *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule. On dit, un *Récit* de basse, un *Récit* de haute-contre Ce mot s'applique même en ce sens aux instrumens On dit un *Recit* de violon, de flûte, de haut-bois. En un mot, *Reciter* c'est chanter ou jouer seul une partie quelconque, par opposition au chœur & à la symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même partie à l'unisson.

On peut encore appeller *Récit* la partie où regne le sujet principal, & dont toutes les autres ne sont que l'accompagnement. On a mis dans le dictionnaire de l'académie Françoise, *les Récits ne sont point assujettis à la mesure comme les Airs.* Un *Récit* est souvent un air, & par conséquent mesuré L'académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif*?

RÉCITANT, *Partic.* Partie *Récitante* est celle qui se chante par une seule voix, ou se joue par un seul instrument, par opposition aux parties de symphonie & de chœur qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs concertans. (Voy. RÉCIT.)

RÉCITATION, *s. f.* Action de réciter la musique, (Voy. RÉCITER.)

RÉCITATIF, *s. m.* Discours récité d'un ton musical & harmonieux. C'est une maniere de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur. Ce chant est nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique On a mis dans le dictionnaire de l'académie, que le *Récitatif* doit être débité : il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être soutenus.

La perfection du *Récitatif* dépend beaucoup du caractere de la langue : plus la langue est accentuée & mélodieuse, plus le *Récitatif* est naturel & approche du vrai discours : il n'est que l'accent noté dans une langue vraiment musicale ; mais dans une langue pesante, sourde & sans accent, le *Récitatif*

n'eſt que du chant, des cris, de la pſalmodie ; on n'y reconnoît plus la parole. Ainſi le meilleur *Récitatif* eſt celui où l'on chante le moins. Voila, ce me ſemble, le ſeul vrai principe tiré de la nature de la choſe, ſur lequel on doive ſe fonder pour juger du *Récitatif*, & comparer celui d'une langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la poéſie étoit en *Récitatif*, parce que la langue étant mélodieuſe, il ſuffiſoit d'y ajouter la cadence du mètre & la récitation ſoutenue, pour rendre cette récitation tout-à-fait muſicale; d'où vient que ceux qui verſifioient appelloient cela *chanter*. Cet uſage paſſé ridiculement dans les autres langues, fait dire encore aux Poëtes, *je chante*, lorſqu'ils ne font aucune ſorte de chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant ; mais chez nous il faut parler ou chanter ; on ne ſauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'eſt cette diſtinction même qui nous a rendu le *Récitatif* néceſſaire. La muſique domine trop dans nos airs, la poéſie y eſt preſque oubliée. Nos drames lyriques ſont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un opéra qui ne ſeroit qu'un ſuite d'airs ennuieroit preſque autant qu'un ſeul air de la même étendue. Il faut couper & ſéparer les chants par de la parole; mais il faut que cette parole ſoit modifiée par la muſique. Les idées doivent changer, mais la langue doit reſter la même. Cette langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une piece, ſeroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le paſſage du diſcours au chant, & réciproquement, eſt trop diſparate; il choque a la fois l'oreille & la vraiſemblance : deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne ſauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* eſt le moyen d'union du chant & de la parole; c'eſt lui qui ſépare & diſtingue les airs, qui repoſe l'oreille étonnée de celui qui précede, & la diſpoſe à goûter celui qui ſuit : enfin c'eſt à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'eſt que dialogue, récit, narration dans le drame, peut ſe rendre ſans ſortir de la langue donnée, & ſans déplacer l'éloquence des airs.

On ne meſure point le *Récitatif* en chantant. Cette me-

fure, qui caractérise les airs, gâteroit la déclamation récitative. C'est l'accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons, de même que leur élévation ou leur abaissement. Le compositeur, en notant le *Récitatif* sur quelque mesure déterminée, n'a en vue que de fixer la correspondance de la basse-continue & du chant, & d'indiquer à-peu-près comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer & scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur *Récitatif* que de la mesure à quatre temps; mais les François entremêlent le leur de toutes sortes de mesures.

Ces derniers arment aussi la clef de toutes sortes de transpositions, tant pour le *Récitatif* que pour les airs, ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel: la quantité de modulations dont ils le chargent, & la promptitude des transitions, faisant que la transposition convenable à un ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les accidens sur les mêmes notes, & rendroit le *Récitatif* presque impossible à suivre & très difficile à noter.

En effet, c'est dans le *Récitatif* qu'on doit faire usage des transitions harmoniques les plus recherchées, & des plus savantes modulations. Les airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent gueres au compositeur de s'éloigner du ton principal; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des phrases étranglées, entassées, & qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni chant. Défaut très ordinaire dans la musique Françoise, & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif* où les expressions, les sentimens, les idées varient à chaque instant, on doit employer des modulations également variées qui puissent représenter par leurs contextures les successions exprimées par le discours du récitant. Les inflexions de la Voix parlante ne sont pas bornées aux intervalles musicaux; elles sont infinies & impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une

certaine précision, le musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible; & afin de porter dans l'esprit des auditeurs l'idée des intervalles & des accens qu'il ne peut exprimer en notes, il a recours à des transitions qui les supposent: si, par exemple, l'intervalle du sémi-ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne le notera pas, il ne sauroit; mais il nous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de basse suffit souvent pour changer toutes les idées, & donner au *Récitatif* l'accent & l'inflexion que l'acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'auditeur soit attentif au *Récitatif*, & non pas à la basse, qui doit faire son effet sans être écoutée, il suit de-là que la basse doit rester sur la même note autant qu'il est possible; car c'est au moment qu'elle change de note & frappe une autre corde, qu'elle se fait écouter. Ces momens étant rares & bien choisis, n'usent point les grands effets; ils distraisent moins fréquemment le spectateur & le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que ces basses perpétuellement sautillantes, qui courent de croche en croche après la succession harmonique, & font sous la mélodie de la voix une autre maniere de mélodie fort plate & fort ennuyeuse. Le compositeur doit savoir prolonger & varier ses accords sur la même note de basse, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive reçoit plus d'effet par ce changement de basse, & empêche l'auditeur de la remarquer.

Le *Récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du drame, à séparer & faire valoir les airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit; mais quelqu'éloquent que soit le dialogue, quelqu'énergique & savant que puisse être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet, parce que ce n'est point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la musique, & que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'opéra. Or, c'est en ceci qu'est le tort des Italiens,

qui par l'extrême longueur de leurs scenes abusent du *Récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui même, il ennuie parce qu'il dure trop, & que ce n'est pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'opéra. Démosthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'ensuivroit pas de-là que Démosthène fût un orateur ennuyeux. Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le disent bien gratuitement; puisqu'au contraire il n'y a point de partie dans la musique dont les connoisseurs fassent tant de cas & sur laquelle ils soient aussi difficiles. Il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illustres artistes, & le célebre *Porpora* ne s'est immortalisé que par-là.

J'ajoute que quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Récitatif* la même énergie d'expression que dans les airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les airs mêmes. Il y a peu de bons opéra, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des connoisseurs, & l'intérêt dans tout le spectacle; l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la maniere de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'opéra d'Ancône, un morceau de *Récitatif* d'une seule ligne, & sans autre accompagnement que la basse, faire un effet prodigieux non-seulement sur les professeurs de l'art, mais sur tous les spectateurs. « C'étoit, dit-il, au commencement du troisieme acte. A chaque représentation un silence profond dans tout le spectacle annonçoit les approches de ce terrible morceau. On voyoit les visages pâlir, on se sentoit frissonner, & l'on se regardoit l'un l'autre avec une sorte d'effroi: car ce n'étoient ni des pleurs, ni des plaintes; c'étoit un certain sentiment de rigueur âpre & dédaigneuse qui troubloit l'ame, serroit le cœur & glaçoit le sang. » Il faut transcrire le passage original; ces effets sont si peu

connus ſur nos théâtres que notre langue eſt peu exercée à les exprimer.

L'anno quattor decimo del ſecolo preſente, nel Dramma che ſi rappreſentava in Ancona, v'era ſu'l principio dell Atto terzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri ſtromenti che dal Baſſo ; per cui, tanto in noi profeſſori, quanto negli aſcoltanti, ſi deſtava una tal e tanta commozione di animo, che tutti ſi guardavano in faccia l'un l'altro, per la evidente mutazione di colore che ſi faceva in ciaſcheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo beniſſimo che le parole erano di ſdegno), ma di un certo rigore e freddo nel ſangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte ſi recitò il Dramma, e ſemper ſegnè l'effetto ſteſſo univerſalmente; di che era ſegno palpabile il ſommo previo ſilenzio, con cui l'Uditorio tutto ſi apperecchiava à goderne l'effetto.

RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ eſt celui auquel, outre la baſſe-continue, on ajoute un accompagnement de violons. Cet accompagnement, qui ne peut gueres être ſyllabique, vu la rapidité du débit, eſt ordinairement formé de longues notes ſoutenues ſur des meſures entieres, & l'on écrit pour cela ſur toutes les parties de ſymphonie le mot *Soſtenuto*, principalement à la baſſe, qui ſans cela ne fraperoit que des coups ſecs & détachés à chaque changement de note, comme dans le *Récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & ſoutenir les Sons ſelon toute la valeur des notes. Quand l'accompagnement eſt meſuré, cela force de meſurer auſſi le *Récitatif*, lequel alors ſuit & accompagne en quelque ſorte l'accompagnement.

RÉCITATIF MESURÉ. Ces deux mots ſont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on ſent quelqu'autre meſure que celle des vers n'eſt plus du *Récitatif*. Mais ſouvent un *Récitatif* ordinaire ſe change tout d'un coup en chant, & prend de la meſure & de la mélodie ; ce qui ſe marque en écrivant ſur les parties *à Tempo* ou *à Battuta*. Ce contraſte, ce changement bien ménagé produit des effets ſurprenans. Dans le cours d'un *Récitatif* débité, une reflexion tendre

& plaintive prend l'accent musical & se développe à l'instant par les plus douces inflexions du chant; puis coupée de la même maniere par quelqu'autre réflexion vive & impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & mesurés, accompagnés pour l'ordinaire de flûtes & de Cors-de-chasse, ne sont pas rares dans les grands *Récitatifs* Italiens.

On mesure encore le *Récitatif*, lorsque l'accompagnement dont on le charge étant chantant & mesuré lui-même, oblige le *Récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *Récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *Récitatif* accompagnant l'accompagnement.

RÉCITATIF OBLIGÉ. C'est celui qui, entremêlé de ritournelles & de traits de symphonie *oblige*, pour ainsi dire, le Récitant & l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentif & s'entendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif & de mélodie révêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui; & ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disoit lui-même tout ce que la musique fait entendre. Jusqu'ici la musique Françoise n'a su faire aucun usage du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scene du *Devin du Village*, & il paroît que le public a trouvé qu'une situation vive ainsi traitée, en devenoit plus intéressante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des scenes grandes & pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique & badin!

RÉCITER, *v. a.* & *n.* C'est chanter ou jouer seul dans une musique, c'est exécuter un *Récit*. (Voyez RÉCIT.)

RÉCLAME, *s. f.* C'est dans le plain chant la partie du répons que l'on reprend après le verset. (Voyez RÉPONS.)

REDOUBLÉ, *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout intervalle ſimple porté à ſon octave. Ainſi la treizieme, compoſée d'une ſixte & de l'octave, eſt une *Sixte Redoublée*; & la quinzieme, qui eſt une octave ajoutée à l'octave, eſt une octave *Redoublée*; quand au lieu d'une octave, on en ajoute deux, l'intervalle eſt triplé; quadruplé quand on ajoute trois octaves.

Tout intervalle dont le nom paſſe ſept en nombre, eſt tout au moins *redoublé.* Pour trouver le ſimple d'un intervalle *redoublé* quelconque, rejetez ſept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet intervalle, & le reſte ſera le nom de l'intervalle ſimple : de treize rejetez ſept, il reſte ſix; ainſi la treizieme eſt une Sixte *redoublée.* De quinze ôtez deux fois ſept ou quatorze, il reſte un : ainſi la quinzieme eſt un uniſſon triplé ou une octave *redoublée.*

Réciproquement, pour *redoubler* un intervalle ſimple quelconque, ajoutez-y ſept, & vous aurez le nom du même intervalle *redoublé.* Pour tripler un intervalle ſimple, ajoutez-y quatorze, &c. (Voyez INTERVALLE.)

RÉDUCTION, *ſ. f.* Suite de notes deſcendant diatoniquement. Ce terme, non plus que ſon oppoſé, *déduction*, n'eſt gueres en uſage que dans le plain-chant.

REFRAIN. Terminaiſon de tous les couplets d'une chanſon par les mêmes paroles & par le même chant, qui ſe dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la premiere fois par le ſieur Delaire en 1710, laquelle détermine, ſur la marche diatonique de la baſſe, l'accord convenable à chaque degré du Ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, & tant en montant qu'en deſcendant.

On trouve, *Pl.* L. *Fig.* 6, cette formule chiffrée ſur l'octave du mode majeur, & *Fig.* 7. ſur l'octave du mode mineur.

Pourvu que le ton ſoit bien déterminé, on ne ſe trompera pas en accompagnant ſur cette *Régle*, tant que l'auteur ſera reſté dans l'harmonie ſimple & naturelle que comporte le mode. S'il ſort de cette ſimplicité par des accords par

ſuppoſition ou par d'autres licences, c'eſt à lui d'en avertir par des chiffres convenables; ce qu'il doit faire auſſi à chaque changement de ton : mais tout ce qui n'eſt point chiffré doit s'accompagner ſelon la *régle de l'octave*, & cette *régle* doit s'étudier ſur la baſſe-fondamentale pour en bien comprendre le ſens.

Il eſt cependant fâcheux qu'une formule deſtinée à la pratique des *régles* élémentaires de l'harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *regles*; c'eſt apprendre de bonne heure aux commençans à tranſgreſſer les loix qu'on leur donne. Cette faute eſt dans l'accompagnement de la ſixieme note, dont l'accord chiffré d'un 6, péche contre les regles; car il ne s'y trouve aucune liaiſon, & la baſſe-fondamentale deſcend diatoniquement d'un accord parfait ſur un autre accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *regle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaiſon, en ajoutant une ſeptieme à l'accord parfait de la dominante; mais alors cette ſeptieme, devenue octave ſur la note ſuivante, ne ſeroit point ſauvée; & la baſſe-fondamentale, deſcendant diatoniquement ſur un accord parfait par un accord de ſeptieme, feroit une marche entiérement intolérable.

On pourroit auſſi donner à cette ſixieme note l'accord de petite ſixte, dont la quarte feroit liaiſon; mais ce ſeroit fondamentalement un accord de ſeptieme avec ſa tierce mineure, où la diſſonnance ne ſeroit pas préparée; ce qui eſt encore contre les *regles*. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer Sixte Quarte ſur cette ſixieme note; & ce ſeroit alors l'accord parfait de la ſeconde; mais je doute que les muſiciens approuvaſſent un renverſement auſſi mal entendu que celui-là, renverſement que l'oreille n'adopte point, & ſur un accord qui éloigne trop l'idée de la modulation principale.

On pourroit changer l'accord de la dominante, en lui donnant la ſixte-quarte, au lieu de la ſeptieme, & alors la ſixte-ſimple iroit très bien ſur la ſixieme note qui ſuit; mais la ſixte-quarte iroit très mal ſur la dominante, à moins qu'elle n'y fût ſuivie de l'accord parfait ou de la ſeptieme;

ce qui rameneroit la difficulté. Une regle qui sert non-seulement dans la pratique, mais de modèle pour la pratique, ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejettées par l'oreille; & chaque note, surtout la dominante, doit porter son accord propre, lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine que nos *Regles* sont mauvaises, ou que l'accord de sixte, dont on accompagne la sixieme note en montant, est une faute qu'on doit corriger, & que pour accompagner réguliérement cette note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul accord à lui donner, savoir, celui de septieme, non une septieme fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche se sauver que d'une autre septieme, feroit une faute, mais une septieme renversée d'un accord de sixte-ajoutée sur la tonique. Il est clair que l'accord de la tonique est le seul qu'on puisse insérer réguliérement entre l'accord parfait ou de septieme sur la dominante, & le même accord sur la note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'art trouvent cette correction bonne; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront réguliere.

RÉGLER LE PAPIER. C'est marquer sur un papier blanc les Portées pour y noter la musique. Voyez PAPIER RÉGLÉ.

RÉGLEUR, *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de musique. Voyez COPISTE.

RÉGLURE, *s. f.* Maniere dont est réglé le papier. *Cette Réglure est trop noire. Il y a plaisir de noter sur une Réglure bien nette.* Voyez PAPIER RÉGLÉ.

RELATION, *s. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui forment un intervalle, considéré par le genre de cet intervalle. La *relation* est *juste*, quand l'intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est *fausse*, quand il est superflu ou diminué. Voyez INTERVALLE.

Parmi les *fausses relations*, on ne considere comme telles dans l'harmonie, que celles dont les deux sons ne peuvent entrer dans le même mode. Ainsi le triton, qui dans la mélodie est une *fausse relation*, n'en est une dans l'harmonie que lorsqu'un des deux sons qui le forment, est une corde

étrangere au mode. La quarte diminuée, quoique bannie de l'harmonie, n'est pas toujours une *fausse relation*. Les octaves diminuées & superflues, étant non-seulement des intervalles bannis de l'harmonie, mais impraticables dans le même mode, font toujours de *fausses relations*. Il en est de même des tierces & des sixtes diminuées & superflues, quoique la derniere soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses relations* étoient toutes défendues.

A présent elles sont presque toutes permises dans la mélodie, mais non dans l'harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux sons qui forment la *fausse rélation*, ne soit admis que comme note de goût, & non comme partie constitutive de l'accord.

On appelle encore *relation enharmonique*, entre deux cordes qui sont à un ton d'intervalle, le rapport qui se trouve entre le dièse de l'inférieure & le bémol de la supérieure. C'est, par le tempérament, la même touche sur l'orgue & sur le Clavecin; mais en rigueur ce n'est pas le même son, & il y a entr'eux un intervalle enharmonique. Voyez ENHARMONIQUE.

REMISSE, *adj*. Les sons *rémisses* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remise* est l'opposé d'*Intense*; et il y a cette différence entre *rémisse* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intense* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* se disent de la sensation que le Son porte à l'oreille, au lieu qu'*intense* & *rémisse* se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

RENFORCER, *v. a pris en sens neutre*. C'est passer du *doux* au *fort*, ou du *fort* au très-*fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue, en renflant & augmentant les Sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au *renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *renforcé* dans leur musique par le mot *Crescendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment.

RENTRÉE, *f. f.* Retour du ſujet, ſurtout après quelques pauſes de ſilence, dans une fugue, une imitation, ou dans quelqu'autre deſſein.

RENVERSÉ. En fait d'Intervalles, *renverſé* eſt oppoſé à *direct*. Voyez DIRECT. Et en fait d'accords, il eſt oppoſé à *fondamental* (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT, *ſ. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui compoſent les accords, & dans les parties qui compoſent l'harmonie : ce qui ſe fait en ſubſtituant à la baſſe, par des octaves, les Sons que doivent être au deſſus ; ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu ; & réciproquement.

Il eſt certain que dans tout accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui eſt celui de la génération de l'accord même : mais les circonſtances d'une ſucceſſion, le goût, l'expreſſion, le beau chant, la variété, le rapprochement de l'harmonie, obligent ſouvent le compoſiteur de changer cet ordre en renverſant les accords, & par conſéquent la diſpoſition des parties.

Comme trois choſes peuvent être ordonnées en ſix manieres, & quatre choſes en vingt-quatre manieres, il ſemble d'abord qu'un accord parfait devroit être ſuſceptible de ſix *renverſemens*, & un accord diſſonant de vingt-quatre ; puiſque celui-ci eſt compoſé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *renverſement* ne conſiſte qu'en des tranſpoſitions d'octaves. Mais il faut obſerver que dans l'harmonie on ne compte point pour des *renverſemens* toutes les diſpoſitions différentes des Sons ſupérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainſi ces deux ordres de l'accord parfait *ut mi ſol*, & *ut ſol mi*, ne ſont pris que pour un même renverſement, & ne portent qu'un même *nom* ; ce qui réduit à trois tous les *renverſemens* de l'accord parfait, & à quatre tous ceux de l'accord diſſonant ; c'eſt-à-dire, à autant de *renverſemens* qu'il entre de différens Sons dans l'accord : car les répliques des mêmes Sons ne ſont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la baſſe-fondamentale ſe fait entendre dans la partie la plus grave, ou, ſi la baſſe fon-

damentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les accords, l'harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les Sons fondamentaux, sans être au grave, se font entendre dans quelque autre partie, l'harmonie est *renversée*. *Renversement* de l'accord, quand le Son fondamental est transposé; *renversement* de l'harmonie, quand le dessus ou quelque autre partie marche comme devroit faire la basse.

Par-tout où un accord direct sera bien placé, ses *renversemens* seront bien placés aussi, quant à l'harmonie; car c'est toujours la même succession fondamentale. Ainsi à chaque note de basse-fondamentale, on est maître de disposer l'accord à sa volonté, & par conséquent de faire à tout moment des *renversemens* différens; pourvu qu'on ne change point la succession réguliere & fondamentale, que les dissonances soient toujours préparées & sauvées par les parties qui les font entendre, que la note sensible monte toujours, & qu'on évite les fausses relations trop dures dans une même partie. Voilà la clef de ces différences mystérieuses que mettent les compositeurs entre les accords où les dessus syncopent, & ceux où la basse doit syncoper; comme, par exemple, entre la neuvieme & la seconde: c'est que dans les premiers l'accord est direct & la dissonance dans le dessus; dans les autres l'accord est *renversé*, & la dissonance est à la basse.

A l'égard des accords par supposition, il faut plus de precautions pour les *renverser*. Comme le Son qu'on ajoute à la basse est entiérement étranger à l'harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres Sons, qui rend la dissonance moins dure. Que si ce Son ajouté vient à être transposé dans les parties supérieures, oomme il l'est quelquefois; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très mauvais effet: & jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre Son de l'accord. Voyez au mot *accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *renverſement* ne dépend que de l'étude & de l'art : le choix eſt autre choſe ; il faut de l'oreille & du goût ; il y faut l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *renverſement* ſoit indifférent pour le fond de l'harmonie, il ne l'eſt pas pour l'effet & l'expreſſion. Il eſt certain que la baſſe-fondamentale eſt faite pour ſoutenir l'harmonie & régner au-deſſous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverſe* l'harmonie, on doit avoir de bonnes raiſons pour cela ; ſans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos muſiques récentes, où les deſſus chantent quelquefois comme des baſſes, & les baſſes toujours comme des deſſus, où tout eſt confus, *renverſé*, mal ordonné, ſans autre raiſon que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'harmonie.

Sur l'orgue & le clavecin les divers *renverſemens* d'un accord, autant qu'une ſeule main peut les faire, s'appellent *faces*. Voyez FACE.

RENVOI, *ſ. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au-deſſus de la portée, lequel correſpondant à un autre ſigne ſemblable, marque qu'il faut, d'où eſt le ſecond, retourner où eſt le premier, & delà ſuivre juſqu'à ce qu'on trouve le point final. Voyez POINT.

RÉPERCUSSION, *ſ. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'eſt ce qui arrive dans toute modulation bien déterminée, où les cordes eſſentielles du mode, celles qui compoſent la triade harmonique, doivent être rebattues plus ſouvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette triade, les deux extrêmes, c'eſt-à-dire, la finale & la dominante, qui ſont proprement la répercuſſion du ton, doivent être plus ſouvent rebattues que celle du milieu, qui n'eſt que la répercuſſion du mode. Voyez TON & MODE.

RÉPÉTITION, *ſ. f.* Eſſai que l'on fait en particulier d'une piece de muſique que l'on veut exécuter en public. Les *répétitions* ſont néceſſaires pour s'aſſurer que les copies ſont exactes, pour que les acteurs puiſſent prévoir leurs parties, pour qu'ils ſe concertent & s'accordent bien enſemble, pour qu'ils ſaiſiſſent l'eſprit de l'ouvrage, & ren-

dent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *répétitions* servent au compofiteur même pour juger de l'effet de fa pièce, & faire les changemens dont elle peut avoir befoin.

RÉPLIQUE, *f. f.* Ce terme en mufique, fignifie la même chofe qu'*octave*. Voyez OCTAVE. Quelquefois en compofition l'on appelle auffi *réplique* l'uniffon de la même note dans deux parties différentes. Il y a néceffairement des *répliques* à chaque accord dans toute mufique à plus de quatre parties. Voyez UNISSON.

RÉPONS, *f. m.* Efpèce d'antienne redoublée qu'on chante dans l'Eglife Romaine après les leçons de matines ou les capitules, & qui finit en maniere de rondeau, par une reprife appellée *réclame*.

Le chant du *répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, fans fortir pourtant d'une mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le mode qu'on a choifi. Il n'eft cependant pas néceffaire que le verfet d'un *répons* fe termine par la note finale du mode; il fuffit que cette finale termine le *répons* même.

RÉPONSE, *f. f.* C'eft dans une fugue la rentrée du fujet par une autre partie, après que la premiere l'a fait entendre; mais c'eft furtout dans une contre-fugue, la rentrée du fujet renverfé de celui qu'on vient d'entendre. Voyez FUGUE, CONTRE-FUGUE.

REPOS, *f. m.* C'eft la terminaifon de la phrafe, fur laquelle terminaifon le chant fe repofe plus ou moins parfaitement. Le *repos* ne peut s'établir que par une cadence pleine; fi la cadence eft évitée, il ne peut y avoir de vrai *repos*; car il eft impoffible à l'oreille de fe repofer fur une diffonance. On voit par-là qu'il y a précifément autant d'efpèces de *repos* que de fortes de cadences pleines (Voyez CADENCE), & ces différens *repos* produifent dans la mufique l'effet de la ponctuation dans le difcours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *repos* avec les filences, quoique ces chofes foient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE, *s. f.* Toute partie d'un air, laquelle se répete deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *reprise*. C'est en ce sens qu'on dit que la premiere *reprise* d'une ouverture est grave, & la seconde gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *reprise* que la seconde partie d'un air. On dit ainsi que la *reprise* du joli menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *reprise* est encore chacune des parties d'un rondeau qui souvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répete que la premiere.

Dans la note on appelle *reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la partie de l'air qui le précede; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue deux *reprises*, la grande & la petite. La grande *reprise* se figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoise par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traversent toute la portée, & entre lesquelles on insere un point dans chaque espace: mais cette seconde maniere s'abolit peu à-peu; car ne pouvant imiter tout-à-fait la musique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les signes, comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *reprise*, ainsi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la partie qui précede que celle qui suit; c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Passe-pieds, menuets, gavottes, &c.

Lorsque la *reprise* a seulement des points à sa gauche, c'est pour la répétition de ce qui précede; & lorsqu'elle a des points à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie; car elle me paroît fort commode. Voyez *Pl.* L. *Fig.* 8. la figure de ces différentes *reprises*.

La petite *reprise* est lorsqu'après une grande *reprise* on recommence encore quelques-unes des dernieres mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la

petite *reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de renvoi figuré au-dessus de la portée. Voyez RENVOI.

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la derniere note d'une *reprise* se rapporte exactement pour la mesure, & à celle qui commence la même *reprise*, & à celle qui commence la *reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces notes ne remplit pas exactement la mesure, après la note qui termine une *reprise* on ajoute deux ou trois notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la mesure. Or, comme à la fin d'une premiere partie on a premierement la premiere partie à reprendre, puis la seconde partie à commencer, & que cela ne se fait pas toujours dans des temps ou parties de temps semblables; on est souvent obligé de noter deux fois la finale de la premiere *reprise*, l'une avant le signe de *reprise* avec les premieres notes de la premiere partie, l'autre après le même signe pour commencer la seconde partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette premiere finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer, comme nul, tout ce qui est compris sous le demi-cercle Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la *Figure* 9 de la *Planche* L suffira pour la faire entendre parfaitement.

RÉSONANCE, *s. f.* Prolongement ou réflexion du Son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent. Voy. SON, MUSIQUE, INSTRUMENT.

Les voûtes elliptiques & paraboliques résonent, c'est-à-dire, réfléchissent le Son. Voyez ECHO.

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ses parties, comme le palais, la langue, les dents, les lèvres ne contribuent en rien au ton de la voix; mais leur effet est bien grand pour la *résonance* Voyez VOIX. Un exemple bien sensible de cela se tire d'un instrument d'acier appelle trompe

de béarn, ou guimbarde; lequel, si on le tient avec les doigts, & qu'on frappe sur la languette, ne rendra aucun Son; mais si le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en serrant plus ou moins, & qu'on entend d'assez loin surtout dans le bas.

Dans les instrumens à cordes, tels que le clavecin, le violon, le violoncelle, le son vient uniquement de la corde; mais la *résonance* dépend de la caisse de l'instrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'est rapprocher les parties les unes des autres dans les moindres intervalles qu'il est possible. Ainsi pour resserrer cet accord *ut sol mi*, qui comprend une dixieme, il faut renverser ainsi *ut mi sol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.

RESTER, *v. n. Rester* sur une syllabe, c'est la prolonger plus que n'exige la prosodie, comme on fait sous les Roulades; & *rester* sur une note, c'est y faire une tenue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la mesure soit oublié.

RHYTHME, *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est en musique la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des temps.

Aristide Quintilien divise le *rhythme* en trois espèces; savoir, le *rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste proportion de leurs parties, comme dans une statue bien faite; le *rhythme* du mouvement local, comme, dans la danse, la démarche bien composée, les attitudes des pantomimes; & le *rhythme* des mouvemens de la voix ou de la durée relative des sons, dans une telle proportion, que, soit qu'on frappe toujours la même corde, soit qu'on varie les sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée & la quantité. Cette derniere espèce de *rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *rhythme* appliqué à la voix peut encore s'entendre de la parole ou du chant. Dans le premier sens, c'est du *rhythme* que naissent le nombre & l'harmonie dans l'éloquence; la mesure & la cadence dans la poésie : dans le second, le *rhythme* s'applique proprement à la valeur des notes, & s'appelle aujourd'hui *mesure*. Voyez MESURE. C'est encore à cette seconde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *rhythme* des anciens.

Comme les syllabes de la langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus sensibles, plus déterminées que celles de notre langue, & que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes, longues ou breves, différemment combinées, le *rhythme* du chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds, & n'en étoit proprement que l'expression. Il se divisoit, ainsi qu'eux en deux Temps, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois genres, même quatre & plus, selon les divers rapports de ces Temps. Ces genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient aussi Dactylique, où le *rhythme* étoit divisé en deux Temps égaux; le *double*, Trochaïque ou Iambique, dans lequel la durée de l'un des deux Temps étoit double de celle de l'autre; le *Sesquialtere*, qu'ils appelloient aussi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Temps étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; & enfin l'*Epitrite*, moins usité, où le rapport des deux Temps étoit de 3 à 4.

Les Temps de ces *rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de Notes longues ou breves, selon le mouvement; & dans ce sens, un Temps pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient : mais les deux Temps conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le genre du *rhythme*.

Outre cela, le mouvement & la marche des syllabes, & par conséquent des Temps & du *rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération & de ralentissement, à la

volonté du poëte, selon l'expression des paroles & le caractere des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *rhythme*, qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà desquelles l'oreille n'est plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le *rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la poésie, se partageoit en trois autres genres. Le *simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds ; le *composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds ; & le *mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *rhythmes*, égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *rhythme* pouvoit être toujours uniforme ; c'est-à dire, se battre à deux Temps toujours égaux, comme dans les vers Hexametres, Pentametres, Adoniens, Anapestiques, &c. ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques : ou diversifié, c'est-à-dire, mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, &c. Mais dans tous ces cas, les *rhythmes*, meme semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vîtesse selon la nature des pieds. Ainsi de deux *rhythmes* de même genre, résultans l'un de deux Spondées, l'autre de deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée

Les silences se trouvoient aussi dans le *rhythme* ancien ; non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire seulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caracteres au Chant : mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une syllabe. Ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin du vers pour suppléer à cette syllable.

A l'égard des Tenues, ils les connoissoient sans doute, puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux ; du moins

cela peut-il s'inférer de la nature de leur *rhythme*, qui n'étoit que l'expression de la mesure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquassent les Roulades, les Syncopes, ni les Points, à moins que les instrumens ne fissent quelque chose de semblable en accompagnant la voix; de quoi nous n'avons nul indice.

Vossius, dans son livre *de Poematum cantu, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Musique. Il dit qu'un *rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoute que le langage & la poésie modernes sont peu propres pour la Musique, & que nous n'aurons jamais de bonne Musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le Chant; c'est-à-dire, jusqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions, à l'exemple des Anciens, la quantité & les pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul pied: de sorte que nous n'avons dans notre poésie aucun *rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont. Ce n'est sûrement pas là de l'étoffe pour la Musique.

Le *rhythme* est une partie essentielle de la Musique, & sur-tout de l'imitative. Sans lui la Mélodie n'est rien; & par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la mesure & la cadence? Quel est le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames, & peuvent y porter le sentiment des passions? Demandez-le au Métaphysicien. Tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la Mélodie tire son caractere des accens de la langue, le *rhythme* tire le sien du

caractere de la prosodie ; & alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractere rhythmique, aussi bien qu'un caractere mélodieux, absolu & indépendant de la langue ; comme la tristesse, qui marche par Temps égaux & lents, de même que par Tons rémisses & bas ; la joie par Temps sautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenses : d'où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractere propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart de ces autres passions étant composées, participent plus ou moins tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE, *s. f.* Partie de l'art musical qui enseignoit à pratiquer les regles du mouvement & du *rhythme*, selon les loix de la Rhythmopée.

La *rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir, entre les trois modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractere dont il s'agissoit, à connoître & posséder à fond toutes les sortes de Rhythmes, à discerner & employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la maniere à la fois la plus expressive & la plus agréable, & enfin à distinguer l'*Arsis* & la *Thesis*, par la marche la plus sensible & la mieux cadencée.

RHYTHMOPÉE. Ῥυθμοποιΐα, *s. f.* Partie de la science Musicale qui prescrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. Voyez RHYTHME. La *rhythmopée* étoit à la Rhythmique, ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *rhythmopée* avoit pour objet le mouvement ou le Temps, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre & le mélange ; soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des mouvemens muets, appellés *Orchesis*, & en général de tous les mouvemens réguliers. Mais elle se rapportoit principalement à la poésie ; parce qu'alors la poésie régloit seule les mouvemens de la Musique, & qu'il n'y

avoit point de Musique purement instrumentale, qui eût un Rhythme indépendant.

On sait que la *rhythmopée* se partageoit en trois modes ou tropes principaux, l'un bas & serré, un autre élevé & grand, & le moyen paisible & tranquille; mais du reste, les anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur Musique, & ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le Chant.

RIGAUDON, *s. m.* Sorte de Danse dont l'air se bat à deux Temps, d'un mouvement gai, & se divise ordinairement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures, & commençant par la derniere Note du second Temps.

On trouve *rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un Maître à Danser, que le nom de cette Danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appelloit *Rigaud.*

RIPPIENO, *s. m.* Mot Italien qui se trouve assez fréquemment dans les Musiques d'Eglise, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous.*

RITOURNELLE, *s. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en maniere de prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter & assurer la fin du même Chant; ou dans le milieu, pour reposer la voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la piece.

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Musique Italienne, les *ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle, vient de l'Italien *ritornello*, & signifie *petit retour.* Aujourd'hui que la symphonie a pris un caractere plus brillant, & presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus gueres à de simples répétitions; aussi le mot *ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE, *s. m.* Le papier séparé qui contient la Musique que doit exécuter un Concertant, & qui s'appelle *Partie*

dans un Concert, s'appelle *rolle* à l'Opéra. Ainsi l'on doit distribuer une *Partie* à chaque Musicien, & un *rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE, *s. f.* Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractere des paroles; point d'ornemens, rien de manieré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la maniere de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant: il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le chant de la *romance*, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, & qui chante simplement.

ROMANESQUE, *s. f.* Air à danser. Voyez GAILLARDE.

RONDE, *adj. pris subst.* Note blanche & ronde, sans queue, laquelle vaut une mesure entiere à quatre Temps, c'est-à-dire, deux blanches ou quatre noires. La *ronde* est de toutes les notes restées en usage, celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit sémi-Breve. (Voyez SÉMI-BREVE & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de chanson à boire & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour, & sur lesquels tous les convives font chorus en reprenant le refrain.

RONDEAU, *s. m.* Sorte d'air à deux ou plusieurs re-

prises, & dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde reprise, on reprend la premiere, & ainsi de suite, revenant toujours & finissant par cette même premiere reprise par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la modulation, que la fin de la premiere reprise convienne au commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la premiere.

Les grands airs Italiens & toutes nos Ariettes sont en *rondeau*, de même que les plus grandes parties des pièces de clavecin Françoises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion. Telle est pour les Musiciens celle des *rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée complète, divisée en deux membres, en reprenant la premiere incise & finissant par-là. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier & finissant par-là. Enfin, il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui, il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre, amene une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve & sa confirmation dans le second; toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la proposition de faire une chose, & le second la raison de la proposition: dans ces divers cas, & dans les semblables, le *rondeau* est toujours bien placé.

ROULADE, *s. f.* Passage dans le chant de plusieurs Notes sur une même syllabe.

La *roulade* n'eſt qu'une imitation de la mélodie inſtrumentale dans les occaſions où, ſoit pour les graces du chant, ſoit pour la vérité de l'image, ſoit pour la force de l'expreſſion, il eſt à propos de ſuſpendre le diſcours & de prolonger la Mélodie : mais il faut de plus que la ſyllabe ſoit longue, que la voix en ſoit éclatante & propre à laiſſer au goſier la facilité d'entonner nettement & légérement les Notes de la *roulade*, ſans fatiguer l'organe du chanteur, ni par conſéquent l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire ſortir la voix, ſont les *a*; enſuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* & l'*u* ſont peu ſonores : encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles naſales, on n'y doit jamais faire de *roulades*. La langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* eſt beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'eſt la Françoiſe; auſſi les Muſiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François, obligés de compoſer preſque toute leur Muſique ſyllabique, à cauſe des voyelles peu favorables, ſont contraints de donner aux Notes une marche lente & poſée, ou de faire heurter les conſonnes en faiſant courir les ſyllabes; ce qui rend néceſſairement le chant languiſſant ou dur. Je ne vois pas comment la Muſique Françoiſe pourroit jamais ſurmonter cet inconvénient.

C'eſt un préjugé populaire de penſer qu'une *roulade* ſoit toujours hors de place dans un chant triſte & pathétique. Au contraire, quand le cœur eſt le plus vivement ému, la voix trouve plus aiſément des accens que l'eſprit ne peut trouver des paroles; & de-là vient l'uſage des interjections dans toutes les langues. (Voyez Neume.) Ce n'eſt pas une moindre erreur de croire qu'une *roulade* eſt toujours bien placée ſur une ſyllabe ou dans un mot qui la comporte, ſans conſidérer ſi la ſituation du chanteur, ſi le ſentiment qu'il doit éprouver la comporte auſſi.

La *roulade* eſt une invention de la Muſique moderne. Il ne paroît pas que les anciens en aient fait aucun uſage, ni jamais battu plus de deux Notes ſur la même ſyllabe. Cette différence eſt un effet de celle des deux Muſiques,

dont l'une étoit asservie à la langue, & dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT, *s. m.* (Voyez ROULADE.)

S

S. Cette lettre écrite seule dans la Partie récitante d'un Concerto signifie *Solo*; & alors elle est alternative avec le T qui signifie *Tutti*.

SARABANDE, *s. f.* Air d'une danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, & se dansoit autrefois avec des Castagnettes. Cette Danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux Opéra François. L'air de la Sarabande est à trois Temps lents.

SAUT, *s. m.* Tout passage d'un son à un autre par degrés disjoints est un *saut*. Il y a *saut régulier* qui se fait toujours sur un intervalle consonnant; & *saut irrégulier*, qui se fait sur un intervalle dissonant. Cette distinction vient de ce que toutes les dissonances, excepté la seconde, qui n'est pas un *saut*, sont plus difficiles à entonner que les consonnances: observation nécessaire dans la mélodie pour composer des chants faciles & agréables.

SAUTER, *v. n.* On fait *sauter* le Ton, lorsque donnant trop de vent dans une flûte, ou dans un tuyau d'un instrument à vent, on force l'air à se diviser & à faire résonner, au lieu du Ton plein de la flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses harmoniquet. Quand le *saut* est d'une Octave entiere, cela s'appelle *Octavier*. (Voyez OCTAVIER.) Il est clair que pour Octavier les Sons de la Trompette & du Cor-de-chasse, il faut nécessairement *sauter*; & ce n'est encore qu'en *sautant* qu'on fait des Octaves sur la flûte.

SAUVER, *v. a. Sauver* une dissonance, c'est la résoudre selon les règles sur une consonnance de l'accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, & à la basse-fonda-

mentale de l'accord diſſonant, & à la partie qui forme la diſſonance.

Il n'y a aucune maniere de *ſauver* qui ne dérive d'un acte de cadence : c'eſt donc par l'eſpèce de la cadence qu'on veut faire qu'eſt déterminé le mouvement de la baſſe-fondamentale (Voyez CADENCE) A l'égard de la partie qui forme la diſſonance, elle ne doit ni reſter en place, ni marcher par degrés disjoints ; mais elle doit monter ou deſcendre diatoniquement ſelon la nature de la diſſonance. Les Maîtres diſent que les diſſonances majeures doivent monter, & les mineures deſcendre ; ce qui n'eſt pas ſans exception, puiſque dans certaines cordes d'harmonie, une ſeptieme, bien que majeure, ne doit pas monter, mais deſcendre, ſi ce n'eſt dans l'accord appellé fort incorrectement accord de ſeptieme ſuperflue. Il vaut donc mieux dire que la ſeptieme, & toute diſſonance qui en dérive, doit deſcendre ; & que la ſixte ajoutée, & toute diſſonance qui en dérive, doit monter. C'eſt-là une règle vraiment générale & ſans aucune exception. Il en eſt de même de la loi de *ſauver* la diſſonance. Il y a des diſſonances qu'on ne peut préparer ; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *ſauver*.

A l'égard de la Note ſenſible, appellée improprement diſſonance majeure, ſi elle doit monter, c'eſt moins par la règle de *ſauver* la diſſonance, que par celle de la marche diatonique, & de préférer le plus court chemin ; & en effet il y a des cas, comme celui de la cadence interrompue, où cette Note ſenſible ne monte point.

Dans les accords par ſuppoſition, un même accord fournit ſouvent deux diſſonances, comme la ſeptieme & la neuvieme, la neuvieme & la quarte, &c. Alors ces diſſonances ont dû ſe préparer & doivent ſe *ſauver* toutes deux : c'eſt qu'il faut avoir égard à tout ce qui diſſone, non-ſeulement ſur la baſſe-fondamentale, mais auſſi ſur la baſſe-continue.

SCÈNE, *ſ. f.* On diſtingue en Muſique lyrique la *ſcène* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un ſeul acteur dans

le Monologue, & qu'il y a dans la *scène* au moins deux interlocuteurs. Par conséquent, dans le Monologue le caractere du chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les *scènes*, le chant doit avoir autant de caracteres différens qu'il y a d'interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, & communément le même style dans toutes les choses qu'il dit, chaque acteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours garder un caractere qui lui soit propre & qui le distingue d'un autre acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme; la colere d'une femme a d'autres accens que celle d'un guerrier; un Barbare ne dira point *je vous aime*, comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *scènes* non-seulement le caractere de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractere s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rolle; car le tour de chant d'une haute-contre est différent de celui d'une basse-taille; on met plus de gravité dans les chants des bas-dessus, & plus de légéreté dans ceux des voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile Compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages; en sorte qu'on connoîtra bientôt à l'accent particulier du récitatif & du chant, si c'est Mandane ou Emire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent & marquent ces différences; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant, & d'autres semblables, qu'on parvient à produire l'illusion.

SCHISMA, *s. m.* Petit intervalle qui vaut la moitié du comma, & dont par conséquent la raison est sourde, puisque pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81.

SCHOENION. Sorte de Nome pour les flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

SCHOLIE ou SCOLIE, *s. f.* Sorte de Chanson chez les

anciens Grecs, dont les caracteres étoient extrêmement diversifiés selon les sujets & les personnes. (Voy. CHANSON.)

SECONDE, *adj. pris substantivement.* Intervalle d'un degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur les intervalles de *seconde*.

Il y a quatre sortes de *secondes*. La premiere, appellée *seconde diminuée*, se fait sur un *Ton* majeur, dont la Note inférieure est rapprochée par un dièse, & la supérieure par un bémol. Tel est, par exemple, l'intervalle *re* bémol à l'*ut* dièse. Le rapport de cette *seconde* est de 375 à 384. Mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le genre enharmonique; encore l'intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du tempérament. A l'égard de l'intervalle d'une Note à son dièse, que Brossard appelle *seconde diminuée*, ce n'est pas une *seconde*; c'est un unisson altéré.

La deuxieme, qu'on appelle *seconde mineure*, est constituée par le sémi-ton majeur, comme du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 15 à 16.

La troisieme est la *seconde majeure*, laquelle forme l'intervalle d'un *ton*. Comme ce *ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde, est de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le second : mais cette différence s'évanouit dans notre Musique.

Enfin, la quatrieme est la *seconde superflue*, composée d'un *ton* majeur & d'un *sémi-ton* mineur, comme du *fa* au *sol* dièse : son rapport est de 64 à 75.

Il y a dans l'harmonie deux accords qui portent le nom de *seconde*. Le premier s'appelle simplement accord de *seconde*; c'est un accord de septieme renversé, dont la dissonance est à la basse; d'où il s'ensuit bien clairement qu'il faut que la basse syncope pour la préparer (Voyez PRÉPARER.) Quand l'accord de septieme est dominant, c'est-à-dire, quand la tierce est majeure, l'accord de *seconde* s'appelle accord de Triton, & la syncope n'est pas nécessaire, parce que la préparation ne l'est pas.

L'autre s'appelle accord de *seconde superflue*; c'est un accord renversé de celui de septieme diminuée, dont la sep-

tieme elle-même est portée à la basse. Cet accord est également bon avec ou sans syncope. (Voyez SYNCOPE.)

SÉMI. Mot emprunté du Latin, & qui signifie *demi*. On s'en sert en Musique au lieu du *hémi* des Grecs, pour composer très barbarement plusieurs mots techniques, moitié Grecs & moitié Latins.

Ce mot au-devant du nom Grec de quelque intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet intervalle, mais seulement d'un *sémi-ton* mineur : ainsi, *sémi-diton* est la tierce mineure, *sémi-diapente* est la fausse-quinte, *semi-diatessaron* la quarte diminuée, &c.

SÉMI-BREVE, *f. f.* C'est dans nos anciennes Musiques une valeur de Note ou une mesure de temps qui comprend l'espace de deux minimes ou blanches, c'est-à-dire, la moitié d'une brève. La *sémi-brève* s'appelle maintenant ronde, parce qu'elle a cette figure : mais autrefois elle étoit en losange.

Anciennement la *sémi-brève* se divisoit en majeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la brève parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même brève : ainsi la *sémi-brève* majeure en contient deux mineures.

La *semi-brève*, avant qu'on eût inventé la minime, étant la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. Cette indivisibilité, disoit-on, est en quelque maniere indiquée par sa figure en losange terminée en haut, en bas & des deux côtés, par des points. Or, Muris prouve par l'autorité d'Aristote & d'Euclide, que le point est indivisible; d'où il conclut que la *sémi-brève* enfermée en quatre points, est indivisible comme eux.

SÉMI-TON, *f. m.* C'est le moindre de tous les intervalles admis dans la musique moderne; il vaut à-peu-près la moitié d'un *ton*.

Il y a plusieurs espèces de *sémi-tons*. On en peut distinguer deux dans la pratique. Le *sémi-ton* majeur & le *sémi-ton* mineur. Trois autres sont connus dans les calculs

harmoniques ; savoir, le *sémi-ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *sémi-ton* majeur est la différence de la tierce majeure à la quarte, comme *mi fa*. Son rapport est de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les intervalles diatoniques.

Le *sémi-ton* mineur est la différence de la tierce majeure à la tierce mineure : il se marque sur le même degré par un dièse ou par un bémol. Il ne forme qu'un intervalle chromatique, & son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *sémi-tons* par la maniere de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'orgue & le clavecin; & le même *sémi-ton* est tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, selon le mode où l'on est. Cependant on appelle dans la pratique *sémi-tons* mineurs ceux qui se marquant par bémol ou par dièse ne changent point le degré, & *sémi-tons* majeurs, ceux qui forment un intervalle de seconde.

Quant aux trois autres *sémi-tons* admis seulement dans la théorie, le *sémi-ton* maxime est la différence du *ton* majeur au *sémi-ton* mineur, & son rapport est de 25 à 27. Le *sémi-ton* moyen est la différence du *sémi-ton* majeur au *ton* mineur, & son rapport est de 128 à 135. Enfin, le *sémi-ton* minime est la différence du *sémi-ton* maxime au *sémi-ton* moyen, & son rapport est de 125 à 128.

De tous ces intervalles il n'y a que le *sémi-ton* majeur qui, en qualité de seconde, soit quelquefois admis dans l'harmonie.

SÉMI-TONIQUE, *adj.* Echelle *sémi-tonique* ou *chromatique*. (Voyez ECHELLE.)

SENSIBILITÉ, *s. f.* Disposition de l'ame qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, & à l'auditeur la vive impression des beautés & des défauts de la Musique qu'on lui fait entendre. (Voyez GOUT.)

SENSIBLE, *adj. Accord sensible* est celui qu'on appelle autrement *accord dominant*. (Voyez ACCORD.) Il se pra-

tique uniquement sur la dominante du *ton*; de-là lui vient le nom d'*accord dominant*, & il porte toujours la Note *sensible* pour tierce de cette dominante : d'où lui vient le nom d'*accord sensible*. (Voyez ACCORD.) A l'égard de la Note *sensible*. (Voyez NOTE.)

SEPTIEME, *adj. pris subst.* Intervalle dissonant renversé de la seconde, & appellé par les Grecs *heptachordon*, parce qu'il est formé de sept sons ou de six degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La premiere est la *septième* mineure, composée de quatre *tons*, trois majeurs & un mineur, & de deux sémi-tons majeurs, comme de *mi* à *re*; & chromatiquement de dix sémi-tons, dont six majeurs & quatre mineurs. Son rapport est de 5 à 9.

La deuxieme est la *septieme majeure*, composée diatoniquement de cinq *tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un sémi-ton majeur; de sorte qu'il ne faut plus qu'un sémi-ton majeur pour faire une octave, comme d'*ut* à *si*; & chromatiquement d'onze sémi-tons, dont six majeurs & cinq mineurs. Son rapport est de 8 à 15.

La troisieme est la *septieme diminuée* : elle est composée de trois *tons*, deux mineurs & un majeur, & de trois sémi-tons majeurs, comme de l'*ut* dièse au *si* bémol. Son rapport est de 75 à 128.

La quatrieme est la *septieme superflue* : elle est composée de cinq *tons*, trois mineurs & deux majeurs, un sémi-ton majeur & un sémi-ton mineur, comme du *si* bémol au *la* dièse; de sorte qu'il ne lui manque qu'un comma pour faire une octave. Son rapport est de 81 à 160. Mais cette derniere espèce n'est point usitée en Musique, si ce n'est dans quelques transitions enharmoniques.

Il y a trois accords de *septieme*.

Le premier est fondamental, & porte simplement le nom de *septieme* : mais quand la tierce est majeure & la *septieme* mineure, il s'appelle accord sensible ou dominant. Il se compose de la tierce, de la quinte & de la *septieme*.

Le second est encore fondamental, & s'appelle accord de

feptieme diminuée. Il eſt compoſé de la tierce mineure, de la fauſſe-quinte & de la *ſeptieme diminuée* dont il prend le nom, c'eſt-à-dire, de trois tierces mineures conſécutives, & c'eſt le ſeul accord qui ſoit ainſi formé d'intervalles égaux ; il ne ſe fait que ſur la Note ſenſible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troiſieme s'appelle accord de *ſeptieme ſuperflue.* C'eſt un accord par ſuppoſition formé par l'accord dominant, au-deſſous duquel la baſſe fait entendre la tonique.

Il y a encore un accord de *ſeptieme & ſixte*, qui n'eſt qu'un renverſement de l'accord de neuvieme. Il ne ſe pratique gueres que dans les points d'orgue à cauſe de ſa dureté. (Voyez ACCORD.)

SÉRÉNADE, *ſ. f.* Concert qui ſe donne la nuit ſous les fenêtres de quelqu'un. Il n'eſt ordinairement compoſé que de Muſique inſtrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle auſſi *ſérénade* les pièces que l'on compoſe ou que l'on exécute dans ces occaſions. La mode des *ſérénades* eſt paſſée depuis long-temps, ou ne dure plus que parmi le peuple, & c'eſt grand dommage. Le ſilence de la nuit, qui bannit toute diſtraction, fait mieux valoir la Muſique & la rend plus délicieuſe.

Cet mot, Italien d'origine, vient ſans doute de *ſereno*, ou du Latin *ſerum*, le ſoir. Quand le concert ſe fait ſur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade.*

SERRÉ, *adj.* Les intervalles *ſerrés* dans les genres épais de la Muſique Grecque ſont le premier & le ſecond de chaque tétracorde. (Voyez EPAIS.)

SESQUI. Particule ſouvent employée par nos anciens Muſiciens, dans la compoſition des mots ſervans à exprimer différentes ſortes de meſures.

Ils appelloient donc *ſeſqui-alteres* les meſures dont la principale Note valoit une moitié en ſus de plus que ſa valeur ordinaire, c'eſt-à dire, trois des Notes dont elle n'auroit autrement valu que deux ; ce qui avoit lieu dans toutes les meſures triples, ſoit dans les majeures, où la brève, même

ſans point, valoit trois ſémi-brèves; ſoit dans les mineures, où la ſémi-brève valoit trois minimes, &c.

Ils appelloient encore *ſeſqui-octave* le triple marqué par ce ſigne C $\frac{9}{8}$.

Double *ſeſqui-quarte*, le triple marqué C $\frac{9}{4}$, & ainſi des autres.

Seſqui-diton ou *hémi-diton*, dans la Muſique Grecque, eſt l'intervalle d'une tierce majeure diminuée d'un ſémi-ton, c'eſt-à-dire, une tierce mineure.

SEXTUPLE, *adj.* Nom donné aſſez improprement aux meſures à deux Temps, compoſées de ſix Notes égales, trois pour chaque Temps. Ces ſortes de meſures ont été appellées encore plus mal-à-propos par quelques-uns, *meſures à ſix temps.*

On peut compter cinq eſpèces de ces meſures *ſextuples*, c'eſt-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui eſt compoſée de ſix rondes ou ſémi-brèves, appellées en France *Triple de ſix pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, juſqu'à celle appellée *Triple de ſix pour ſeize*, compoſée de ſix doubles-croches ſeulement, & qui ſe marque ainſi $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces diſtinctions ſont abolies; & en effet, elles ſont aſſez inutiles, puiſque toutes ces différentes figures de Notes ſont moins des meſures différentes que des modifications de mouvement dans la même eſpèce de meſure; ce qui ſe marque encore mieux avec un ſeul mot écrit à la tête de l'air, qu'avec tout ce fatras de chiffres & de Notes qui ne ſervent qu'à embrouiller un art déjà aſſez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMPS, MESURE, VALEUR DES NOTES.)

SI. Une des ſept ſyllabes dont on ſe ſert en France pour ſolfier les Notes Guy Arétin, en compoſant ſa gamme, n'inventa que ſix de ces ſyllabes, parce qu'il ne fit que changer en hexacordes les tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond ſa gamme fût, ainſi que la nôtre, compoſée de ſept Notes. Il arriva de là que pour nommer la ſeptieme, il falloit à chaque inſtant changer les noms des autres & les

nommer de diverses manieres : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *si*, sur la gamme duquel un Musicien nommé *de Nivers* fit au commencement du siècle un ouvrage exprès.

Brossard & ceux qui l'ont suivi attribuent l'invention du *si* à un autre Musicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier siècle ; d'autres en font honneur à un certain *Van-der-Putten*, d'autres remontent jusqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330 ; & le Cardinal Bona dit que dès l'onzieme siècle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une Note aux six de Guy, pour éviter les difficultés des muances & faciliter l'étude du chant.

Mais sans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte sans doute avec lui, ou sur laquelle Bona plus récent de cinq siecles a pu se tromper, il est même aisé de prouver que l'invention du *si* est de beaucoup postérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de semblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reste Le Maire, en faveur duquel les voix semblent se réunir. Si l'invention consiste à avoir introduit dans la pratique l'usage de cette syllabe *si*, je ne vois pas beaucoup de raisons pour lui en disputer l'honneur. Mais si le véritable inventeur est celui qui a vu le premier la nécessité d'une septieme syllabe, & qui en a ajouté une en conséquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre : car on trouve en plusieurs endroits des écrits du P. Mersenne la nécessité de cette septieme syllabe, pour éviter les muances ; & il témoigne que plusieurs avoient inventé ou mis en pratique cette septieme syllabe à-peu-près dans le même temps, & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Ecrivain de Sens ; mais que les uns nommoient cette syllabe *ci*, d'autres *di*, d'autres *ni*, d'autres *si*, d'autres *za*, &c. Même avant le P. Mersenne, on trouve dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Musica*, l'addition de la même septieme syllabe ; il l'appelle *bi* par béquarre, *ba* par bémol,

& il assure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De sorte que toute la prétendue invention de Le Maire consiste tout au plus à avoir écrit ou prononcé *si*, au lieu d'écrire ou prononcer *bi* ou *ba*, *ni* ou *di* ; & voilà avec quoi un homme est immortalisé. Du reste, l'usage du *si* n'est connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri il ne s'est pas même conservé en Italie.

SICILIENNE, *s. f.* Sorte d'air à danser, dans la mesure à six-quatre ou six-huit, d'un mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la gigue.

SIGNES, *s. m.* Ce sont en général tous les divers caracteres dont on se sert pour noter la musique. Mais ce mot s'entend plus particuliérement des dièses bémols, béquarres, points, reprises, pauses, guidons & autres petits caracteres détachés, qui sans être de véritables notes, sont des modifications des notes & de la maniere de les exécuter.

SILENCES, *s. m.* Signes répondans aux diverses valeurs des notes, lesquels mis à la place de ces notes, marquent que tout le temps de leur valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de notes différentes, depuis la maxime jusqu'à la quadruple-croche, il n'y a cependant que neuf caracteres différens pour les *silences* ; car celui qui doit correspondre à la maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, on double le bâton de quatre mesures équivalant la longue.

Ces divers *silences* sont donc : 1. Le bâton de quatre mesures, qui vaut une longue : 2. le bâton de deux mesures, qui vaut une breve ou quarrée : 3. la pause, qui vaut une sémi-breve ou ronde : 4. la demi-pause, qui vaut une minime ou blanche : 5. le soupir, qui vaut une noire : 6. le demi-soupir, qui vaut une croche : 7. le quart-de-soupir, qui vaut une double-croche : 8. le demi-quart-de-soupir, qui vaut une triple croche : 9. & enfin le seizieme de soupir, qui vaut une quadruple-croche. Voyez les figures de tous ces *silences* *Pl.* D. *Fig.* 9.

Il faut remarquer que le point n'a pas lieu parmi les *silences* comme parmi les notes ; car bien qu'une noire & un

soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le soupir pour exprimer la valeur d'une noire pointée : mais on doit, après le soupir, écrire encore un demi-soupir. Cependant comme quelques-uns pointent aussi les *silences*, il faut que l'exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE, *s. m* Dans les doubles & dans les variations, le premier couplet ou l'air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle le *simple*. Voyez DOUBLE, VARIATIONS.

SIXTE, *s. f.* La seconde des deux consonnances imparfaites, appellée par les Grecs *hexacorde*, parce que son intervalle est formé de six sons ou de cinq degrés diatoniques. La *sixte* est bien une consonnonce naturelle, mais seulement par combinaison; car il n'y a point dans l'ordre des consonnances de *sixte* simple & directe.

A ne considérer le *sixtes* que par leurs intervalles, on en trouve de quatre sortes; deux consonnantes & deux dissonantes.

Les consonnantes sont : 1°. La *sixte-mineure*, composée de trois tons & de deux sémi-tons majeurs, comme *mi ut* : son rapport est de 5 à 8. 2°. La *sixte majeure*, composée de quatre tons & un sémi-ton majeur comme *sol mi* : son rapport est de 3 à 5.

Les *sixtes* dissonantes sont, 1°. La *sixte diminuée*, composée de deux *Tons* & trois sémi-tons majeurs; comme *ut* dièse, *la* bémol, & dont le rapport est de 125 à 192. 2°. La *sixte superflue*, composée de quatre *Tons*, un sémi-ton majeur, & un sémi-ton mineur, comme *si* bémol & *sol* dièse. Le rapport de cette *sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers intervalles ne s'emploient jamais dans la mélodie, & la *sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'harmonie.

Il y a sept accords qui portent le nom de *sixte*. Le premier s'appelle simplement accord de *sixte*. C'est l'accord parfait dont la tierce est portée à la basse. Sa place est sur la médiante du ton, ou sur la note sensible, ou sur la sixieme note.

Le second s'appelle accord de *Sixte-Quarte*. C'est encore

l'Accord parfait dont la quinte est portée à la basse : il ne se fait gueres que sur la dominante ou sur la tonique.

Le troisieme est appellé accord de *petite sixte.* C'est un accord de septieme, dont la quinte est portée à la basse. La *petite-sixte* se met ordinairement sur la seconde note du ton, ou sur la sixieme.

Le quatrieme est l'accord de *Sixte-&-Quinte* ou *grande-Sixte.* C'est encore un accord de septieme, mais dont la tierce est portée à la basse. Si l'accord fondamental est dominant, alors l'accord de *grande-Sixte* perd ce nom, & s'appelle accord de *fausse-Quinte.* Voyez FAUSSE - QUINTE. La *grande - Sixte* ne se met communément que sur la quatrieme note du ton.

Le cinquieme est l'accord de *Sixte-ajoutée.* Accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande Sixte*, de tierce, de quinte, *Sixte*-majeure, & qui se place de même sur la tonique ou sur la quatrieme note. On ne peut donc distinguer ces deux accords que par la maniere de les sauver; car si la quinte descend & que la *Sixte* reste, c'est l'accord de *grande-Sixte*, & la basse fait une cadence parfaite; mais si la quinte reste & que la *Sixte* monte, c'est l'accord de *Sixte-ajoutée*, & la basse-fondamentale fait une cadence irréguliere. Or, comme après avoir frappé cet accord on est maître de le sauver de l'une de ces deux manieres, cela tient l'auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'accord, jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé; & c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *double-emploi.* Voyez DOUBLE-EMPLOI.

Le sixieme accord est celui de *sixte-majeure & fausse-Quinte*, lequel n'est autre chose qu'un accord de *petite-sixte* en mode mineur, dans lequel la *fausse-Quinte* est substituée à la quarte : c'est, pour m'exprimer autrement, un accord de *septieme diminuée*, dans lequel la tierce est portée à la basse. Il ne se place que sur la seconde note du ton.

Enfin le septieme accord de *sixte* est celui de *sixte-superflue.* C'est une espèce de *petite-sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixieme note d'un ton mineur descendant sur la

dominante ; comme alors la *fixte* de cette fixieme note eft naturellement majeure, on la rend quelquefois fuperflue en y ajoutant encore un dièfe. Alors cette *fixte fuperflue* devient un accord original, lequel ne fe renverfe point. Voyez Accord.

SOL. La cinquieme des fix fyllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les notes de la gamme. Le *fol* naturel répond à la lettre G. Voyez Gamme.

SOLFIER, *v. n.* C'eft, en entonnant des fons, prononcer en même temps les fyllabes de la gamme qui leur correfpondent. Cet exercice eft celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la mufique, afin que l'idee de ces différentes fyllabes s'uniffant dans leur efprit à celle des intervalles qui s'y rapportent, ces fyllabes leur aident à fe rappeller ces intervalles.

Ariftide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *folfier* quatre fyllabes ou dénominations des notes, qu'ils répétoient à chaque tétracorde, comme nous en répétons fept à chaque octave. Ces quatre fyllabes étoient les fuivantes : *Te*, *Ta*, *Thé*, *Tho*. La premiere répondoit au premier fon ou à l'hypate du premier tétracorde & des fuivans ; la feconde, à la parhypate ; la troifieme, au Lichanos ; la quatrieme, à la néte ; & ainfi de fuite en recommençant : maniere de *folfier* qui nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du tétracorde, & que les fons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un tétracorde à l'autre, étoient cenfés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même temps que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établiffoit fur des principes tout différens.

Guy d'Arezzo ayant fubftitué fon Hexacorde au tétracorde ancien, fubftitua auffi pour le *folfier* fix autres fyllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces fix fyllabes font les fuivantes : *ut re mi fa fol la*, tirées, comme chacun fait, de l'hymne de Saint Jean-Baptifte. Mais chacun ne fait pas que l'air de cette hymne telle

qu'on la chante aujourd'hui dans l'Eglise Romaine, n'est pas exactement celle dont l'Arétin tira ses syllabes, puisque les sons qui les portent dans cette hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa gamme. On trouve dans un ancien manuscrit conservé dans la bibliothéque du chapitre de Sens, cette hymne, telle probablement qu'on la chantoit du temps de l'Arétin, & dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au son correspondant de la gamme, comme on peut le voir, *Pl. G. Fig.* 2., où j'ai transcrit cette hymne en notes de plain-chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *Pro to do no tu a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emporterent, & furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie* seulement par les lettres de la gamme, & non par les syllabes : en sorte que la note qu'en *solfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A ; celle que que nous appellons *ut*, ils l'appellent C. Pour les notes dièsées, ils ajoutent un *s* à la lettre & prononcent cet *s*, *is*; en sorte, par exemple, que pour *solfier re* dièse, ils prononcent *Dis*. Ils ont aussi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *si*, qui n'est B qu'étant bémol ; lorsqu'il est béquarre, il est H : ils ne connoissent en *solfiant* de bémol, que celui-là seul ; au lieu du bémol de toute autre note, ils prennent le dièse de celle qui est au-dessous ; ainsi pour *la* bémol ils *solfient Gs*, pour *mi* bémol *Ds*, &c. Cette maniere de *solfier* est si dure & si embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en servir & devenir toutefois grand musicien.

Depuis l'établissement de la gamme de l'Arétin, on a essayé en différens temps de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois premieres est assez sourde, M. Sauveur, en changeant la maniere de noter, avoit aussi changé celle de *solfier*, & il nommoit les huit notes de l'octave par les huit syllabes suivantes : *Pa ra ga da so bo*

lo do. Ses noms n'ont pas plus paſſé que ſes notes; mais pour la ſyllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur: les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *ſolfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do* dans la gamme. Quant à l'addition du *ſi*, voyez SI.

A l'égard des notes altérées par dièſe ou par bémol, elles portent le nom de la note au naturel, & cela cauſe dans la maniere de *ſolfier* bien des embarras auxquels M. de Boiſgelou s'eſt propoſé de remédier en ajoutant cinq notes pour compléter le ſyſtême chromatique, & donnant un nom particulier à chaque note. Ces noms avec les anciens ſont en tout au nombre de douze, autant qu'il y a de cordes dans ce ſyſtême, ſavoir: *ut de re ma mi fa fi ſol be la ſa ſi*. Au moyen de ces notes ajoutées & des noms qu'elles portent, tous les bémols & les dièſes ſont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Syſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

Il y a diverſes manieres de *ſolfier*, ſavoir: par muances, par tranſpoſition & au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La premiere méthode eſt la plus ancienne, la ſeconde eſt la meilleure, la troiſieme eſt la plus commune en France. Pluſieurs nations ont gardé dans les Muances l'ancienne nomenclature des ſix ſyllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *ſolfient* ſur ces quatre ſyllabes ſeulement, *mi fa ſol la*. Les François, au contraire, ont ajouté une ſyllabe pour renfermer ſous des noms différens tous les ſept ſons diatoniques de l'octave.

Les inconvéniens de la méthode de l'Arétin ſont conſidérables; car faute d'avoir rendu complette la gamme de l'octave, les ſyllabes de cette gamme ne ſignifient ni des touches fixes du clavier, ni des degrés du Ton, ni même des intrevalles déterminés. Par les Muances, *la fa* peut former un intervalle de tierce majeure en deſcendant, ou de tierce mineure en montant, ou d'un ſemi-ton encore en montant, comme il eſt aiſé de voir par la gamme, &c: (Voyez GAMME, MUANCES.) C'eſt encore pis par la

méthode Angloise : on trouve à chaque instant différens intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes syllabes, & les mêmes noms de notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs, au lieu d'y revenir qu'à toutes les octaves, selon le systême moderne.

La maniere de *solfier* établie en France par l'addition du *si*, vaut assurément mieux que tout cela ; car la gamme se trouvant complette, les Muances deviennent inutiles, & l'analogie des octaves est parfaitement observée. Mais les musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des notes toujours fixes & déterminés sur les touches du clavier ; en sorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les degrés d'un ton transposé n'en ont point. Défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les dièses ou bémols de la clef, qui ôte aux noms des notes l'expression des intervalles qui leur sont propres, & qui efface enfin, autant qu'il est possible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du clavier, mais telle ou telle corde du ton. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C ; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis, par lesquels je détermine très nettement la fondamentale d'un ton. Mais ce ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la tonique que je nomme *ut*, la seconde note que je nomme *re*, & la médiante que je nomme *mi*? Car ces noms relatifs au ton & au mode sont essentiels pour la détermination des idées & pour la justesse des intonations. Qu'on y réfléchisse bien, & l'on trouvera que ce que les musiciens François appellent *solfier au naturel*, est tout à-fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre nation, & sûrement ne fera jamais fortune dans aucune : chacun doit sentir au contraire que rien n'est plus naturel que de *solfier* par transposition lorsque le mode est transposé.

On a en Italie un recueil de leçons à *solfier*, appellées *Solfeggi*. Ce recueil, composé par le célebre Léo pour l'usage des commençans, est très estimé.

SOLO, *adj pris substantiv*. Ce mot Italien s'est francisé dans la musique, & s'applique à une pièce ou à un morceau qui se chante à voix seule, ou qui se joue sur un seul instrument avec un simple accompagnement de basse ou de clavecin; & c'est ce qui distingue le *Solo* ou *Récit*, qui peut être accompagné de tout l'Orchestre. Dans les pièces appellées *Concerto*, on écrit toujours le mot *Solo* sur la partie principale, quand elle récite.

SON, *s. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air, par la collision d'un corps frappé par un autre, parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *Bruit*. (Voyez BRUIT.) Mais il y a un bruit résonant & appréciable qu'on appelle *Son*. Les recherches sur le *Son* absolu appartiennent au physicien. Le musicien n'examine que le *Son* relatif; il l'examine seulement par ses modifications sensibles, & c'est selon cette derniere idée que nous l'envisageons dans cet article.

Il y a trois objets principaux à considérer dans le *son*; le ton, la force & le timbre. Sous chacun de ces rapports le *son* se conçoit comme modifiable : 1°. du grave à l'aigu : 2°. du fort au foible : 3°. de l'aigre au doux, ou du sourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je suppose d'abord, quelle que soit la nature du *son*, que son véhicule n'est autre chose que l'air même, premierement, parce que l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré entre le corps sonore & l'organe auditif; qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité; que l'air suffit pour expliquer la formation du *son*; & de plus parce que l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet article.

La résonance du *son*, ou, pour mieux dire, sa permanence & son prolongement ne peut naître que de la durée

de

de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif & prolonge ainsi la sensation du *son*. Mais il n'y a point de maniere plus simple de concevoir cette durée, qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succédent, & qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression. De plus, cette agitation de l'air, de quelque espèce qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore : or, c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un violoncelle dans le temps qu'on en tire du *son*, on le sent frémir sous la main, & l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la corde jusqu'à ce que le *son* s'éteigne Il en est de même d'une cloche qu'on fait sonner en la frappant du batant ; on la sent, on la voit même frémir, & l'on voit sautiller les grains de sable qu'on jette sur la surface. Si la corde se détend, ou que la cloche se fende, plus de frémissement, plus de *son*. Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne sauroit douter que le *son* produit par les vibrations du corps sonore ne se propage par des vibrations semblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci supposé, examinons premierement ce qui constitue le rapport des *sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Lasus d'Hermione, de même que le Pythagoricien Hyppase de Métapont, pour calculer les rapports des consonnances, s'étoient servis de deux vases semblables & résonans à l'unisson ; que laissant vide l'un des deux, & remplissant l'autre jusqu'au quart, la percussion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la consonnance de la quarte ; que remplissant ensuite le second jusqu'au tiers, puis jusqu'à la moitié, la percussion des deux avoit produit la consonnance de la quinte, puis de l'octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de Censorin, s'y étoit pris d'une autre maniere pour calculer les mêmes rapports. Il suspendit, disent-ils, aux mêmes cordes sono-

res différens poids, & détermina les rapports des divers *sons* sur ceux qu'il trouva entre les poids tendans : mais les calculs de Pythagore sont trop justes pour avoir été faits de cette maniere ; puisque chacun sait aujourd'hui, sur les expériences de Vincent Galilée, que les *sons* sont entr'eux, non comme les poids tendans, mais en raison sous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le monocorde, appellé par les anciens, *Canon harmonicus*, parce qu'il donnoit la regle des divisions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux cordes du même métal égales & également tendues, forment un unisson parfait en tout sens : si les longueurs sont inégales, la plus courte donnera un *son* plus aigu, & fera aussi plus de vibrations dans un temps donné ; d'où l'on conclud que la différence des *sons* du grave à l'aigu ne procede que de celle des vibrations faites dans un même espace de temps par les cordes ou corps sonores qui les font entendre ; ainsi l'on exprime les rapports des *sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On sait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des cordes, toutes choses d'ailleurs égales, sont toujours réciproques aux longueurs. Ainsi une corde double d'une autre ne fera dans le même temps que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci, & le rapport des *sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les cordes sont comme 3 & 2, les vibrations feront comme 2 & 3, & le rapport des *sons* s'appellera *Quinte*, &c. (Voyez Intervalle.)

On voit par-là qu'avec des chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule corde des divisions qui donnent des *sons* dans tous les rapports possibles, soit entr'eux, soit avec la corde entiere. C'est le monocorde dont je viens de parler. (Voyez Monocorde.)

On peut rendre des *sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux cordes de longueurs égales ne forment pas toujours l'unisson ; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en temps

égaux, & conséquemment donnera un *son* plus grave. (V. Corde.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des instrumens à cordes, tels que le clavecin, le Tympanon, & le jeu des violons & basses, qui par différens accourcissemens des cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des *sons* qu'on tire de ces instrumens. Il faut raisonner de même pour les instrumens à vent: les plus longs forment des *sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les flûtes & hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier & les *sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps sonore, & les divers Tons de la trompette & du Cor-de-chasse ont les mêmes principes que les *sons* harmoniques du violoncelle & du violon, &c. (V. Sons Harmoniques.)

Si l'on fait résoner avec quelque force une des grosses cordes d'une viole ou d'un violoncelle, en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra distinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *son* de la corde entiere, au moins celui de son octave, celui de l'octave de sa quinte, & celui de la double octave de sa tierce; on verra même frémir & l'on entendra résoner toutes les cordes montées à l'unisson de ces *sons* là. Ces *sons* accessoires accompagnent toujours un *son* principal quelconque; mais quand ce *son* principal est aigu, les autres y sont moins sensibles On appelle ceux-ci les harmoniques du *son* principal: c'est par eux, selon M. Rameau, que tout *son* est appréciable, & c'est en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voy. Harmonie, Systeme.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *son*, est de savoir comment deux ou plusieurs *sons* peuvent se faire entendre à la fois Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *sons* de la quinte, dont l'un fait deux vibrations,

tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même temps ces différens nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, & biens moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux *sons* & qu'ils sont tous dissonans entr'eux. Mengoli & les autres se tirent d'affaire par des comparaisons. Il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique. L'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un ton particulier, & n'est susceptible d'aucun autre : de sorte qu'à chaque *son* qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles & leurs harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *sons* qui leur correspondent : de sorte qu'on entend à la fois deux *sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce système est ingénieux, mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes, au besoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *sons* possibles. Quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment en le frappant plusieurs ensemble elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune en particulier Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre : on allegue en vain l'exemple de la lumiere dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être oui. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection, en disant que les masses

d'air chargées, pour ainsi dire, de différens *sons*, ne frappent le tympan que successivement, alternativement, & chacune à son tour; sans trop songer à quoi il occuperoit celles qui sont obligées d'attendre que les premieres aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille frappée de tant de coups successifs peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *son*.

A l'égard des harmoniques qui accompagnent un *son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente; car si-tôt qu'on expliquera comment plusieurs *sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomène des harmoniques. En effet, supposons qu'un *son* mette en mouvement les particules d'air susceptibles du même *son*, & les particules susceptibles de *sons* plus aigus à l'infini; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cesse aidées & renouvellées par les siennes: ces particules seront celles qui donneront l'unisson. Vient ensuite l'octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *son* principal, en sont aidées & renforcées seulement de deux en deux: par conséquent l'octave sera sensible, mais moins que l'unisson. Vient ensuite la douzieme ou l'octave de la quinte, qui fait trois vibrations précises pendant que le *son* fondamental en fait une; ainsi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troisieme vibration, la douzieme sera moins sensible que l'octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conséquent les harmoniques toujours moins sensibles; jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le temps de s'éteindre avant d'être renouvellées, l'harmonie ne s'entend plus du tout. Enfin, quand le rapport cesse d'être rationel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la corde, & ce *son* aigu est

absolument dissonnant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la premiere qualité du *son*, passons aux deux autres.

II. La force du *son* dépend de celle des vibrations du corps sonore; plus ces vibrations sont grandes & fortes, plus le *son* est fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la corde est assez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones, & par conséquent le ton demeure le même, soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *son*: mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du ton; & c'est une des raisons pourquoi, dans la Musique Françoise où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'Italienne, où la voix se modère avec plus de douceur.

La vitesse du *son*, qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vitesse est toujours égale & constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent: c'est-à-dire, que le *son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamstead, le *son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, & au Pérou 174 toises, selon M. de la Condamine. Le P. Mersenne & Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *son*: depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *son* s'affoiblit en s'étendant; & cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du quarré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *sons* par la qualité du tymbre, il est évident qu'elle ne tient

ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un hautbois aura beau se mettre à l'unisson d'une flûte, il aura beau radoucir le *son* au même degré; le *son* de la flûte aura toujours je ne sais quoi de moëlleux & de doux; celui du hautbois je ne sais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde; sans parler de la diversité du tymbre des voix (Voyez Voix.) Il n'y a pas un instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre, & l'orgue seul a une vingtaine de jeux tous de tymbre différent. Cependant personne que je sache n'a examiné le *son* dans cette partie, laquelle, aussi-bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés: car la qualité du tymbre ne peut dépendre ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisieme cause différente de ces deux pour expliquer cette troisieme qualité du *son* & ses différences; ce qui peut-être n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Musique, qui est le *son* en général.

En effet, le Compositeur ne considère pas seulement si les *sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus, mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, sourds ou éclatans; & il les distribue à différens instrumens, à diverses voix, en récits ou en chœurs, aux extrémités ou dans le *médium* des instrumens ou des voix, avec des *doux* ou des *fortes*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des *sons* du grave à l'aigu que consiste toute la science harmonique: de sorte que, comme le nombre des *sons* est infini, l'on peut dire dans le même sens que cette science est infinie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *sons* du grave à l'aigu; & quelque petit que puisse être l'intervalle qui est entre deux *sons*,

on le concevra toujours divisible par un troisieme *son* : mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Musique. On trouve bientôt dans les instrumens les bornes des *sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Alongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une corde sonore, elle n'aura plus de *son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une flûte ou d'un tuyau d'orgue ni sa longueur; il y a des bornes passé lesquelles ni l'un ni l'autre ne résonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure & ses loix. Trop foible, elle ne rend point de *son*; trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant, qu'il est impossible d'apprécier. Enfin, il est constaté par mille expériences que tous les *sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves, ou trop aigus, ils ne sont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque sorte fixé les limites, & selon ses observations rapportées par M. Diderot dans ses principes d'Acoustique, tous les *sons* sensibles sont compris entre les nombres 30 & 7552 : c'est-à-dire, que, selon ce grand Géomètre, le *son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même temps : intervalle qui renferme à-peu-près 8 octaves.

D'un autre côté, l'on voit, par la génération harmonique des *sons*, qu'il n'y en a dans leur infinité possible qu'un très petit nombre qui puissent être admis dans le systême harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des consonnances avec les *sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces consonnances, doivent être proscrits du systême. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *sons* seulement dans l'étendue d'une octave, desquels douze toutes les autres octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *sons* différens; en les multipliant par le nombre des octaves auquel est bornée l'étendue des *sons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour

le

le plus grand nombre des *sons* praticables dans notre Musique sur un même *son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *sons* praticables dans l'ancienne Musique. Car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systêmes de Musique, qu'ils avoient de manieres différentes d'accorder leurs tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Musique, que le nombre de ces manieres étoit grand & peut-être indéterminé. Or, chaque accord particulier changeoit les *sons* de la moitié du systême, c'est-à-dire, des deux cordes mobiles de chaque tétracorde. Ainsi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *sons* dans une seule maniere d'accord; mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changemens de genre & de mode qui introduisoient de nouveaux *sons*.

Par rapport à leurs tétracordes, ils distinguoient les *sons* en deux classes générales; savoir, les *sons* stables & fixes dont l'accord ne changeoit jamais, & les *sons* mobiles dont l'accord changeoit avec l'espèce du genre. Les premiers étoient huit en tout; savoir, les deux extrêmes de chaque tétracorde & la corde proslambanomène; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *sons* voisins quelquefois se confondoient en un, & quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef, dans les genres épais, les *sons* stables en deux espèces, dont l'une contenoit trois *sons* appellés *apycni* ou *non-serrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni sémi-tons ni moindres intervalles; ces trois *sons apycni* étoient la proslambanomène, la néte-synnéménon, & la néte-hyperboléon. L'autre espèce portoit le nom de *sons barypycni* ou *sous-serrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits intervalles : les *sons barypycni* étoient au nombre de cinq; savoir, l'hypate-hypaton, l'hypate-méson, la mese, la paramése & la néte-diézeugménon.

Les *sons* mobiles se subdivisoient pareillement en *sons mésopycni* ou moyens dans le serré, lesquels étoient aussi cinq en nombre; savoir, le second en montant de chaque

tétracorde; & en cinq autres *ſons* appellés ***oxypycni*** ou ſur-aigus, qui étoient le troiſieme en montant de chaque tétracorde. (Voyez TÉTRACORDE.)

A l'égard des douze *ſons* du ſyſtême moderne, l'accord n'en change jamais & ils ſont tous immobiles. Broſſard prétend qu'ils ſont tous mobiles, fondé ſur ce qu'ils peuvent être altérés par dièſe ou par bémol; mais autre choſe eſt de changer de corde, & autre choſe de changer l'accord d'une corde.

SON FIXE, *ſ. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *ſon fixe*, il faudroit s'aſſurer que ce *ſon* ſeroit toujours le même dans tous les temps & dans tous les lieux. Or, il ne faut pas croire qu'il ſuffiſe pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée: car premièrement, le tuyau reſtant toujours le même, la peſanteur de l'air ne reſtera pas pour cela toujours la même; le *ſon* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, ſelon que l'air deviendra plus léger ou plus peſant. Par la même raiſon, le *ſon* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'athmoſphère, ſelon que ce même tuyau ſera porté plus haut ou plas bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En ſecond lieu, ce même tuyau, quelle qu'en ſoit la matiere, ſera ſujet aux variations que le chaud ou le froid cauſe dans les dimenſions de tous les corps: le tuyau ſe raccourciſſant ou s'alongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave; & de ces deux cauſes combinées, vient la difficulté d'avoir un *ſon fixe*, & preſque l'impoſſibilité de s'aſſurer du même *ſon* dans deux lieux en même temps, ni dans deux temps en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *ſon* dans un temps donné, l'on pourroit par le même nombre de vibrations s'aſſurer de l'identité du *ſon*; mais ce calcul étant impoſſible, on ne peut s'aſſurer de cette identité du *ſon* que par celle des inſtrumens qui le donnent; ſavoir, le tuyau, quant à ſes dimenſions, & l'air, quant à ſa peſanteur. M. Sauveur propoſa pour cela des moyens qui ne réuſſirent pas à l'expérience. M. Diderot en a propoſé de-

puis de plus praticables, & qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes & sensibles, en le composant de deux parties mobiles par lesquelles on puisse l'alonger & l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le thermomètre, quant à la température, & par le baromètre, quant à la pesanteur. Voyez là-dessus les principes d'acoustique de cet auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SONS FLUTÉS. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Espèce singuliere de *sons* qu'on tire de certains instrumens, tels que le violon & le violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du chevalet, & en posant légérement le doigt sur certaines divisions de la corde.

Ces *sons* sont fort différens pour le tymbre & pour le ton, de ce qu'ils seroient, si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au ton, par exemple, ils donneront la quinte quand ils donneroient la tierce, la tierce quand il donneroient la sixte, &c. Quant au tymbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la corde sur le manche, & c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son violon, ou M. Bertaud sur son violoncelle, des suites de ces beaux *sons*. En glissant légérement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une corde, qu'on touche en même temps de l'archet en la maniere susdite, on entend distinctement une succession de *sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent par la théorie.

Le principe sur lequel cette théorie est fondée, est qu'une corde étant divisée en deux parties commensurables entr'elles, & par conséquent avec la corde entiere, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la corde dans cet état, elle rendra non le son de la corde entiere, ni celui de sa grande partie,

mais celui de la plus petite partie, si elle mesure exactement l'autre, ou, si elle ne la mesure pas, le son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une corde 6 en deux parties 4 & 2; le *son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4 : mais si la corde 5 est divisée par 2 & 3; alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 & 2, & de toute la corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation, & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux disparoît; avec un calcul très simple on assigne pour chaque degré le *son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la corde, il ne donne qu'une suite de *sons harmoniques* qui se succédent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt; & les points qui ne forment pas des divisions exactes, ou qui en forment de trop composées, ne donnent aucun *son* sensible ou appréciable.

On trouvera, *Pl.* G, *Fig.* 3, une table des *sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui desirent de les pratiquer. La premiere colonne indique les *sons* que rendroient les divisions de l'instrument touchées en plein, & la seconde colonne montre les *sons flûtés* correspondans, quand la corde est touchée harmoniquement.

Après la premiere octave, c'est-à-dire, depuis le milieu de la corde en avançant vers le chevalet, on retrouve les mêmes *sons harmoniques* dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'octave aiguë, c'est-à-dire, la dix-neuvieme sur la dixieme mineure, la dix-septieme sur la dixieme majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette table, aucune mention des *sons harmoniques* relatifs à la seconde & à la septieme : premierement, parce que les divisions qui les forment n'ayant en-

tr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet; & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique : car le *son harmonique* du *Ton* majeur seroit la vingt-troisieme, ou la triple octave de la seconde; & l'harmonique du *Ton* mineur seroit la vingt-quatrieme, ou la triple octave de la tierce mineure : mais quelle est l'oreille assez fine & la main assez juste pour distinguer & toucher à sa volonté un *Ton* majeure ou un *Ton* mineur ?

Tout le jeu de la trompette marine est en *sons harmoniques*; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toutes sortes de *sons*.

SONATE, *s. f.* Pièce de musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caracteres différens. La *sonate* est à-peu-près pour les instrumens ce qu'est la cantate pour les voix.

La *sonate* est faite ordinairement pour un seul instrument qui récite accompagné d'une basse-continue; & dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit pour le choix des sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *symphonie*; mais quand elles passent trois parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de concerto. (Voyez CONCERTO.)

Il y a plusieurs sortes de *sonates*. Les Italiens les réduisent à deux espèces principales. L'une qu'ils appellent *Sonate da Camera*, *Sonates* de chambre, lesquelles sont composées de plusieurs airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *suites*. L'autre espèce est appellée *Sonate da Chiesa*, *Sonates* d'Eglise, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'harmonie, & des chants plus convenables à la

dignité du lieu. De quelque espèce que soient les *sonates*, elles commencent d'ordinaire par un adagio, & après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un allegro ou un presto.

Aujourd'hui que les instrumens font la partie la plus importante de la musique, les *sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie; le vocal n'en est gueres que l'accessoire, & le chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la musique Italienne dans une langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligé de chercher à faire avec les instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La musique purement harmonique est peu de chose; pour plaire constamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la poésie & de la peinture; la parole est le moyen par lequel la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'est par les sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'instrument, est loin de cette énergie? Toutes les folies du violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux sons de la voix de Mademoiselle le Maure? La symphonie anime le chant, & ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce Peintre grossier qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures: *c'est un arbre*, *c'est un homme*, *c'est un cheval*. Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience: *Sonate*, *que me veux-tu*?

SONNER, *v. a. & n.* On dit en composition qu'une Note *sonne* sur la basse, lorsqu'elle entre dans l'accord & fait harmonie; à la différence des Notes qui ne sont que de

goût, & ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *sonnent* point. On dit aussi *sonner* une Note, un accord, pour dire frapper ou faire entendre le son, l'harmonie de cette Note ou de cet accord.

SONORE, *adj.* Qui rend du son. *Un métal sonore.* De-là, *Corps sonore.* (Voyez CORPS SONORE.)

Sonore se dit particulierement & par excellence de tout ce qui rend des sons moëlleux, forts, nets, justes & bien timbrés. *Une cloche sonore : Une voix sonore*, &c.

SOTTO-VOCE, *adv.* Ce mot Italien marque dans les lieux où il est écrit qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo-Forte* & *Mezza-Voce* signifient la même chose.

SOUPIR. Silence équivalent à une noire, & qui se marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en sens contraire, en cette sorte Γ. (Voyez SILENCE, NOTES.)

SOURDINE, *s. f.* Petit instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du violon ou du violoncelle, pour rendre les sons plus sourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de l'instrument. La *sourdine*, en affoiblissant les sons, change leur timbre & leur donne un caractere extrêmement attendrissant & triste. Les Musiciens François, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en servent point. Mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les Orchestres d'Italie, & c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *sordini* écrit dans les symphonies que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *sourdines* aussi pour les cors-de-chasse, pour le clavecin, &c.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrieme Note du ton, laquelle est par conséquent au même intervalle de la tonique en descendant, qu'est la dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet auteur trouve par renverse-

ment entre le mode mineur de la *ſous-dominante*, & le mode majeur de la tonique. (Voyez HARMONIE. Voyez auſſi l'article qui ſuit.)

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'eſt auſſi dans le vocabulaire de M. Rameau, le nom de la ſixieme Note du ton. Mais cette *ſous-médiante* devant être au même intervalle de la tonique en-deſſous, qu'en eſt la médiante en-deſſus, doit faire tierce majeure ſous cette tonique, & par conſéquent tierce mineure ſous la ſous-dominante; & c'eſt ſur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du mode mineur; mais il s'enſuivroit de-là que le mode majeur d'une tonique; & le mode mineur de la ſous-dominante devroient avoir une grande affinité; ce qui n'eſt pas: puiſqu'au contraire il eſt très rare qu'on paſſe d'un de ces deux modes à l'autre, & que l'échelle preſque entiere eſt altérée par une telle modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas ſous les yeux, en écrivant cet article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il ſimplement par *ſous-dominante* la Note qui eſt un degré au-deſſous de la dominante; & par *ſous-médiante*, la Note qui eſt un degré au-deſſous de la médiante. Ce qui me tient en ſuſpens entre ces deux ſens, eſt que dans l'un & dans l'autre la *ſous-dominante* eſt la même Note *fa* pour le ton d'*ut*: mais il n'en ſeroit pas ainſi de la *ſous-médiante*; elle ſeroit *la* dans le premier ſens, & *re* dans le ſecond. Le lecteur pourra vérifier lequel des deux eſt celui de M. Rameau; ce qu'il y a de sûr, c'eſt que celui que je donne eſt préférable pour l'uſage de la compoſition.

SOUTENIR, *v. a. pris en ſens neut.* C'eſt faire exactement durer les ſons toute leur valeur ſans les laiſſer éteindre avant la fin, comme font très ſouvent les Muſiciens, & ſurtout les ſymphoniſtes.

SPICCATO, *adj.* Mot Italien, lequel écrit ſur la muſique, indique des ſons ſecs & bien détachés.

SPONDAULA, *ſ. m.* C'étoit chez les anciens un joueur de flûte ou autre ſemblable inſtrument, qui pendant qu'on offroit

le ſacrifice jouoit à l'oreille du Prêtre quelque air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le diſtraire.

Ce mot eſt formé du Grec σπονδις, *Libation*, & ἀυλὸς, *Flûte*.

SPONDÉASME, *ſ. m.* C'étoit dans les plus anciennes muſiques Grecques une altération dans le genre harmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement élevée de trois dièſes au-deſſus de ſon accord ordinaire; de ſorte que le *ſpondéaſme* étoit précisément le contraire de l'*Eclyſe*.

STABLES, *adj.* Sons ou cordes *ſtables*: c'étoient, outre la corde Proſlambanomène, les deux extrêmes de chaque tétracorde, deſquels extrêmes ſonnant enſemble le diateſſaron ou la quarte, l'accord ne changeoit jamais, comme faiſoit celui des cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit ſuivant les genres, & qu'on appelloit pour cela *ſons* ou *cordes mobiles*.

STYLE, *ſ. m.* Caractere diſtinctif de compoſition ou d'exécution. Ce caractere varie beaucoup ſelon les pays, le goût des peuples, le génie des auteurs: ſelon les matieres, les lieux, les temps, les ſujets, les expreſſions, &c.

On dit en France le *ſtyle* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *ſtyle* de Haſſe, de Gluck, de Graun. En Italie, on dit le *ſtyle* de Léo, de Pergoleſe, de Jomelli, de Buranello. Le *ſtyle* des muſiques d'Egliſe n'eſt pas le même que celui des muſiques pour le théâtre ou pour la chambre. Le *ſtyle* des compoſitions Allemandes eſt ſautillant, coupé, mais harmonieux. Le *ſtyle* des compoſitions Françoiſes eſt fade, plat ou dur, mal cadancé, monotone; celui des compoſitions Italiennes eſt fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, eſt un *ſtyle* propre à exciter ou peindre les paſſions. *Style* d'Egliſe, eſt un *ſtyle* ſérieux, majeſtueux, grave. *Style* de Mottet, où l'artiſte affecte de ſe montrer tel, eſt plutôt claſſique & ſavant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joie, au plaiſir, à la danſe, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* Symphonique ou inſtrumental. Comme

chaque inſtrument a ſa touche, ſon doigter, ſon caractere particulier, il a auſſi ſon *ſtyle*. *Style* Mélismatique ou naturel, & qui ſe préſente le premier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaiſie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Chroraïque ou danſant, lequel ſe diviſe en autant de branches différentes qu'il y a de caracteres dans la danſe, &c.

Les anciens avoient auſſi leurs *ſtyles* différens. (Voyez Mode & Mélopée.)

SUJET, *ſ. m.* Terme de compoſition : c'eſt la partie principale du deſſein, l'idée qui ſert de fondement à toutes les autres. (Voyez Dessein.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail ; celle-ci ſeule dépend du génie, & c'eſt en elle que conſiſte l'invention. Les principaux *ſujets* en muſique produiſent des rondeaux, des imitations, des fugues, &c. (Voyez ces mots.) Un Compoſiteur ſtérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *ſujet*, ne fait que le retourner, & le promener de modulation en modulation; mais l'artiſte qui a de la chaleur & de l'imagination fait, ſans laiſſer oublier ſon *ſujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le repréſente.

SUITE, *ſ. f.* (Voyez Sonate.)

SUPER-SUS, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux deſſus quand ils étoient très aigus.

SUPPOSITION, *ſ. f.* Ce mot a deux ſens en muſique.

1°. Lorſque pluſieurs Notes montent ou deſcendent diatoniquement dans une partie ſur une même Note d'une autre partie ; alors ces Notes diatoniques ne ſauroient toutes faire harmonie, ni entrer à la fois dans le même accord : il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce ſont ces Notes étrangeres à l'harmonie, qu'on appelle Notes *par ſuppoſition*.

La regle générale eſt, quand les Notes ſont égales, que toutes celles qui frappent ſur le Temps fort portent harmonie; celles qui paſſent ſur le Temps foible ſont des Notes de *ſuppoſition*, qui ne ſont miſes que pour le chant & pour former des degrés conjoints. Remarquez que par *Temps fort*

& *Temps foible*, j'entends moins ici les principaux Temps de la mesure que les parties mêmes de chaque Temps. Ainsi, s'il y a deux Notes égales dans un même temps, c'est la premiere qui porte harmonie; la seconde est de *supposition*. Si le Temps est composé de quatre Notes égales, la premiere & la troisieme portent harmonie, la seconde & la quatrieme sont les Notes de *supposition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre; on passe la premiere note par *supposition*, & l'on fait porter la seconde; mais alors la valeur de cette seconde note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la premiere.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par degrés conjoints; car quand les degrés sont disjoints, il n'y a point de *supposition*, & toutes les notes doivent entrer dans l'accord.

2°. On appelle accords par *supposition* ceux où la basse-continue ajoute ou suppose un nouveau son au-dessous de la basse-fondamentale; ce qui fait que de tels accords excedent toujours l'étendue de l'octave.

Les dissonances des accords par *supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, & sauvées en descendant diatoniquement sur des sons d'un accord sous lequel la même basse *supposée* puisse tenir comme basse-fondamentale, ou du moins comme basse-continue. C'est ce qui fait que les accords par *supposition*, bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois sortes d'accords par *supposition*; tous sont des accords de septieme. La premiere, quand le son ajouté est une tierce au-dessous du son fondamental; tel est l'accord de neuvieme: si l'accord de neuvieme est formé par la médiante ajoutée au-dessous de l'accord sensible en mode mineur, alors l'accord prend le nom de quinte superflue. La seconde espèce est quand le son supposé est une quinte au dessous du fondamental, comme dans l'accord de quarte ou onzieme: si l'accord est sensible & qu'on suppose la tonique, l'accord prend le nom de septieme superflue. La troisieme espèce est celle où le son supposé est au-dessous

d'un accord de ſeptieme diminuée : s'il eſt une tierce au-deſſous, c'eſt-à-dire, que le ſon ſuppoſé ſoit la dominante, l'accord s'appelle accord de ſeconde mineure & tierce majeure ; il eſt fort peu uſité : ſi le ſon ajouté eſt une quinte au-deſſous, ou que ce ſon ſoit la médiante, l'accord s'appelle accord de quatre & quinte ſuperflue ; & s'il eſt une ſeptieme au-deſſous, c'eſt-à-dire, la tonique elle-même, l'accord prend le nom de ſixte mineure & ſeptieme ſuperflue. A l'égard des renverſemens de ces divers accords, où le ſon ſoppoſé ſe tranſporte dans les parties ſupérieures ; n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix & circonſpection. L'on trouvera au mot *Accord* ceux qui peuvent ſe tolérer.

SURAIGUES, Tétracorde des *ſuraiguës* ajouté par l'Arétin. (V. SYSTEME.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE, *ſ. f.* C'étoit le nom de la plus baſſe corde du ſyſtême des Grecs ; ils l'appelloient en leur langue Proſlambanoménos. (V. ce mot)

SUSPENSION, *ſ. f.* Il y a *ſuſpenſion* dans tout accord ſur la baſſe duquel on ſoutient un ou pluſieurs ſons de l'accord précédent, avant que de paſſer à ceux qui lui appartiennent : comme ſi, la baſſe paſſant de la tonique à la dominante, je prolonge encore quelques inſtans ſur cette dominante l'accord de la tonique qui la précede avant de le réſoudre ſur le ſien, c'eſt une *ſuſpenſion*.

Il y a des *ſuſpenſions* qui ſe chiffrent & entrent dans l'harmonie. Quand elles ſont diſſonantes, ce ſont toujours des accords par *ſuppoſition*. (V. SUPPOSITION.) D'autres *ſuſpenſions* ne ſont que de goût ; mais de quelque nature qu'elles ſoient, on doit toujours les aſſujettir aux trois regles ſuivantes.

I. La *ſuſpenſion* doit toujours ſe faire ſur le frappé de la meſure ou du moins ſur un temps fort.

II. Elle doit toujours ſe réſoudre diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, c'eſt-à-dire, que chaque partie qui a ſuſpendu, ne doit enſuite monter ou deſcen-

dre que d'un degré pour arriver à l'accord naturel de la note de basse qui a porté la *suspension*.

III. Toute *suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule note sensible qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *suspension* qu'on ne puisse pratiquer avec succès, parce qu'alors l'oreille, pressentant sur la basse la marche des parties, suppose d'avance l'accord qui suit. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir & distribuer à propos les *suspensions* dans le chant & dans l'harmonie.

SYLLABE, *s. f.* Ce nom a été donné par quelques anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la consonnance de la quarte, qu'ils appelloient communément diatessaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le tétracorde, ainsi que nous regardons l'octave, comme comprenant tous les sons radicaux ou composans.

SYMPHONIASTE, *s. m.* Compositeur de plain-chant. Ce terme est devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'Abbé Lebeuf.

SYMPHONIE, *s. f.* Ce mot, formé du Grec *σύν*, *avec*, & φωνὴ, *son*, signifie dans la musique ancienne cette union des sons qui forme un concert. C'est un sentiment reçu, & je crois, démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Ainsi leur *Symphonie* ne formoit pas des accords mais elle résultoit du concours de plusieurs voix ou de plusieurs instrumens, ou d'instrumens mêlés aux voix, chantant ou jouant la même partie. Cela se faisoit de deux manieres: ou tout concertoit à l'unisson, & alors la *Symphonie* s'appelloit plus particulierement *Homophonie*; ou la moitié des concertans étoit à l'octave ou même à la double octave de l'autre, & cela se nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces distinctions dans les problêmes d'Aristote. Section 19.

Aujourd'hui le mot *Symphonie* s'applique à toute musique instrumentale, tant des pièces qui ne sont destinées que pour les instrumens, comme les Sonates & les concerto, que de celles où les instrumens se trouvent mêlés avec les

voix, comme dans nos opéra & dans plusieurs autres sortes de musiques. On distingue la musique vocale en musique sans *Symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la basse-continue, & musique avec *Symphonie*, qui a au moins un dessus d'instrumens, violons, flûtes ou hautbois. On dit d'une pièce qu'elle est en grande *Symphonie*, quand outre la basse & les dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales, savoir, taille & quinte de violon. La musique de la chapelle du Roi, celle de plusieurs Eglises, & celle des opéra sont presque toujours en grande *Symphonie*.

SYNAPHE, *s. f.* Conjonction de deux tétracordes, ou plus précisément résonance de quarte ou diatessaron, qui se fait entre les cordes homologues de deux tétracordes conjoints. Ainsi, il y a trois *Synaphes* dans le systême des Grecs : l'une entre le tétracorde des hypates & celui des mèses ; l'autre entre le tétracorde des mèses & celui des conjointes ; & la troisieme, entre le tétracorde des disjointes & celui des hyperbolées. Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.

SYNAULIE, *s. f.* Concert de plusieurs musiciens, qui dans la musique ancienne jouoient & se répondoient alternativement sur des flûtes sans aucun mélange de voix.

M. Malcolm, qui doute que les anciens eussent une musique composée uniquement pour les instrumens, ne laisse pas de citer cette *Synaulie* après Athénée, & il a raison : car ces *Synaulies* n'étoient autre chose qu'une musique vocale jouée par des instrumens.

SYNCOPE, *s. f.* Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps foible ; ainsi, toute note *syncopée* est à contre-temps, & toute suite de notes Syncopées est une marche à contre-temps.

Il faut remarquer qne la *syncope* n'existe pas moins dans l'harmonie, quoique le son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs notes, pourvu que la disposition de ces notes qui répetent le même son, soit conforme à la définition.

La *syncope* a ses usages dans la mélodie pour l'expression &

le goût du chant ; mais sa principale utilité est dans l'harmonie pour la pratique des dissonances. La premiere partie de la *syncope* sert à la préparation : la dissonance se frappe sur la seconde ; & dans une succession de dissonances, la premiere partie de la *syncope* suivante sert en même temps à sauver la dissonance qui précede, & à préparer celle qui suit.

Syncope de σὺν *avec* & de κόπτω, *je coupe*, je bats ; parce que la *syncope* retranche de chaque temps, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. M Rameau veut que ce mot vienne du choc des sons qui s'entre heurtent en quelque sorte dans la dissonance ; mais les *syncopes* sont antérieures à notre harmonie, & il y a souvent des *syncopes* sans dissonance.

SYNNÉMÉNON, *gen. plur. fem.* Tétracorde *Synnéménon* ou des conjointes. C'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisieme tétracorde, quand il étoit conjoint avec le second, & divisé d'avec le quatrieme. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrieme & divisé du second, ce même tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des divisées. (Voyez ce mot. Voyez aussi TÉTRACORDE, SYSTEME.)

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit dans l'ancienne musique la troisieme corde du tétracorde *Synnéménon* dans le genre diatonique ; & comme cette troisieme corde étoit la même que la seconde corde du tétracorde des disjointes, elle portoit aussi dans ce tétracorde le nom de *Trite Diézeugménon*. (Voyez TRITE, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Cette même corde, dans les deux autres genres, portoit le nom du genre où elle étoit employée ; mais alors elle ne se confondoit pas avec la trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR, *adj.* C'est l'épithete par laquelle Aristoxène distingue celle des deux espèces du genre diatonique ordinaire, dont le tétracorde est divisé en un sémi-*Ton* & deux *Tons* égaux : au lieu que dans le diatonique mol, après le sémi-*Ton*, le premier intervalle est de trois quarts de ton, & le second de cinq. (Voyez GENRES, TÉTRACORDES.)

Outre le genre *Syntonique* d'Ariſtoxène, appellé auſſi *Diatono-Diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il diviſe le tétracorde en trois intervalles : le premier, d'un ſémi-Ton majeur, le ſecond d'un *Ton* majeur ; & le troiſieme d'un *Ton* mineur. Ce diatonique dur ou *Syntonique* de Ptolomée nous eſt reſté, & c'eſt auſſi le diatonique unique de Dydime ; à cette différence près, que Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave & le *Ton* majeur à l'aigu, Ptolomée renverſa cet ordre.

On verra d'un coup-d'œil la différence de ces deux genres *Syntoniques* par les rapports des intervalles qui compoſent le tétracorde dans l'un & dans l'autre.

$$\text{Syntonique d'Ariſtoxéne, } \frac{3}{20}+\frac{6}{20}+\frac{6}{20}+\frac{3}{\overline{4}}.$$

$$\text{Syntonique de Ptolomée, } \frac{15}{16}+\frac{8}{9}+\frac{9}{10}+\frac{3}{\overline{4}}.$$

Il y avoit d'autres *Syntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre eſpèces principales, ſavoir, l'ancien, le réformé, le tempéré, & l'égal. Mais c'eſt perdre ſon temps, & abuſer de celui du lecteur, que de le promener par toutes ces diviſions.

SYNTONO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de l'ancienne muſique. Platon dit que les modes Mixo-Lydien, & Syntono-Lydien ſont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Ariſtide Quintilien une liſte des divers modes qu'il ne faut pas confondre avec les tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé ſous le mot *mode* pour me conformer à l'uſage moderne, introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les modes étoient des manieres différentes de varier l'ordre des intervalles. Les tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs cordes fondamentales. C'eſt dans le premier ſens qu'il faut entendre le mode Syntono-Lydien, dont parle Platon, & duquel nous n'avons au reſte aucune explication.

SYSTÊME,

SYSTÊME, *f. m.* Ce mot ayant plusieurs acceptions, dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très long article.

Pour commencer par le sens propre & technique je dirai d'abord qu'on donne le nom de *Systême* à tout intervalle composé ou conçu comme composé d'autres intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *Systême*, s'appellent *Diastême*. (Voyez DIASTEME.)

Il y a une infinité d'intervalles différens, & par conséquent aussi une infinité de *Systêmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *Systêmes* harmoniques, c'est-à-dire, de ceux dont les élémens sont ou des consonnances, ou des différences des consonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLES.)

Les anciens divisoient les *Systêmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *Systêmes particuliers* tout composé d'au moins deux intervalles; tels que sont ou peuvent être conçues l'octave, la quinte, la quarte, la sixte, & même la tierce. J'ai parlé des *Systêmes* particuliers au mot *Intervalles*.

Les *Systêmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *Systêmes* particuliers, & comprenoient par conséquent tous les sons employés dans la musique. Je me borne ici à l'examen de leur *Systême* dans le genre diatonique, les différences du Chromatique & de l'enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien *Systême* par ceux des instrumens destinés à l'exécution: car ces instrumens accompagnant à l'unisson les voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de sons différens qu'il en entroit dans le *Systême*. Or, les cordes de ces premiers instrumens se touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de cordes que le *Systême* renfermoit de sons; & c'est ainsi que, dès l'origine de la musique, on

put ſur le nombre des cordes de l'inſtrument déterminer le nombre des ſons du *Syſtême*.

Tout le *Syſtême* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre ſons tout au plus, qui formoient l'accord de leur lyre ou cythare. Ces quatre ſons, ſelon quelques-uns, étoient par degrés conjoints : ſelon d'autres ils n'étoient pas diatoniques ; mais les deux extrêmes ſonnoient l'octave, & les deux moyens la partageoient en une quarte de chaque côté & un *Ton* dans le milieu ; de la maniere ſuivante.

Ut— Trite Diézeugménon.
Sol— Lichanos Méſon.
Fa— Parhypate Méſon.
Ut— Parhypate Hypaton.

C'eſt ce que Boèce appelle le tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la lyre de Mercure n'avoit que trois cordes. Ce *Syſtême* ne demeura pas long-temps borné à ſi peu de ſons : Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajouta une cinquieme corde ; Hyagnis une ſixieme ; Terpandre une ſeptieme pour égaler le nombre des planètes ; & enfin Lychaon de Samos la huitieme.

Voilà ce que dit Boèce : mais Pline dit que Terpandre ayant ajouté trois cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la cithare à ſept cordes ; que Simonide y en joignit une huitieme, & Timothée une neuvieme. Nicomaque le Géraſénien attribue cette huitieme corde à Pythagore, la neuvieme à Théophraſte de Piérie, puis une dixieme à Hyſtiée de Colophon, & une onzieme à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *Syſtême* un progrès plus rapide ; il donne douze cordes à la cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces muſiciens, en ſuppoſant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, ſon témoignage eſt d'un grand poids ſur un fait qu'il avoit ſous les yeux.

Mais comment s'aſſurer de la vérité parmi tant de con-

traditions, soit dans la doctrine des auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple, le tétracorde de Mercure donne évidemment l'octave ou le diapason. Comment donc s'est-il, pu faire qu'après l'addition de trois cordes, tout le Diagramme se soit trouvé d'iminué d'un degré & réduit à un intervalle de septieme? C'est pourtant ce que font entendre la plupart des auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant le *Systême* composé seulement de deux tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un intervalle dissonant, il le rendit consonnant en divisant ces deux tétracordes par l'intervalle d'un *Ton*, ce qui produisit l'octave.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins une chose certaine que le *Systême* des Grecs s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & passa même l'étendue du dis-diapason ou de la double octave: étendue qu'ils appellerent *Systema perfectum*, *maximum*, *immutatum*, le grand *Systême*, le *Systême* parfait, immuable par excellence: à cause qu'entre ses extrémités, qui formoient entr'elles une consonnance parfaite, étoient contenues toutes les consonnances simples, doubles, directes & renversées, tous les *Systêmes* particuliers, & selon eux, les plus grands intervalles qui puissent avoir lieu dans la mélodie.

Ce *Systême* entier étoit composé de quatre tétracordes, trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajouté au-dessous du tout pour achever la double octave: d'où la corde qui le formoit prit le nom de *Proslambanomène* ou d'*Ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze sons dans le genre diatonique: il y en avoit pourtant seize. C'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second & le troisieme tétracorde, tantôt entre le troisieme & le quatrieme, il arrivoit dans le premier cas qu'après le son *la*, le plus aigu du second tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel, qui commençoit le troisieme tétracorde; ou bien dans le second cas, que ce même son *la* commençant lui-même le troisieme tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* bémol: car le premier degré de

chaque tétracorde dans le genre diatonique, étoit toujours d'un sémi-Ton. Cette différence produisoit donc un seizieme son à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté & bémol de l'autre. Les seize sons étoient représentés par dix-huit noms : c'est-à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les sons aigus ou les sons moyens du troisieme tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais comme le son fondamental varioit selon le mode, il s'ensuivoit pour le lieu qu'occupoit chaque mode dans le *systême* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les sons ; car si les divers modes avoient plusieurs sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement. Ainsi, dans le seul genre diatonique, l'étendue de tous les sons admis dans les quinze modes dénombrés par Alypius est de trois octaves ; & comme la différence du son fondamental de chaque mode à celui de son voisin étoit seulement d'un sémi-ton, il est évident que tout cet espace gradué de sémi-ton en sémi-ton produisoit dans le diagramme général la quantité de 34 sons pratiqués dans la Musique ancienne. Que si, détruisant toutes les répliques des mêmes sons, on se renferme dans les bornes d'une octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze sons différens, comme dans la musique moderne. Ce qui est manifeste par l'inspection des tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alypius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques modernes, que la Musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize sons.

On trouvera, *Pl.* H. *Fig.* 2, une table du *systême* général des Grecs pris dans un seul mode & dans le genre diatonique. A l'égard des genres enharmonique & chromatique, les tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions ; mais comme ils contenoient toujours également quatre sons & trois intervalles consécutifs, de même que le genre diatonique, ces sons portoient chacun dans leur genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci :

c'eſt pourquoi je ne donne point de tables particulieres pour chacun de ces genres. Les curieux pourront conſulter celles que Meibomius a miſes à la tête de l'ouvrage d'Ariſtoxène. On y en trouvera ſix; une pour le genre enharmonique, trois pour le chromatique, & deux pour le diatonique, ſelon les diſpoſitions de chacun de ces genres dans le *ſyſtême* Ariſtoxénien.

Tel fut dans la perfection le *ſyſtême* général des Grecs, lequel demeura à-peu-près dans cet état juſqu'à l'onzieme ſiècle, temps où Guy d'Arezzo y fit des changemens conſidérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle corde, qu'il appella *Hypoproslambanoméne*, ou *ſous-ajoutée*, & dans le haut un cinquieme tétracorde, qu'il appella le tétracorde des ſuraiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le bémol, néceſſaire pour diſtinguer la deuxieme corde d'un tétracorde conjoint d'avec la premiere corde du même tétracorde disjoint: c'eſt-à dire, qu'il fixa cette double ſignification de la lettre B, que Saint-Grégoire avant lui avoit déjà aſſignée à la note *ſi*. Car, puiſqu'il eſt certain que les Grecs avoient depuis long-temps ces mêmes conjonctions & disjonctions de tétracordes, & par conſéquent des ſignes pour en exprimer chaque degré dans ces deux différens cas, il s'enſuit que ce n'étoit pas un nouveau ſon introduit dans le *ſyſtême* par Guy, mais ſeulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce ſon, réduiſant ainſi à un même degré ce qui en faiſoit deux chez les Grecs. Il faut dire auſſi de ſes hexacordes ſubſtitués à leurs tétracordes que ce fut moins un changement au *ſyſtême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en réſultoit étoit une autre maniere de ſolfier les mêmes ſons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.

On conçoit aiſément que l'invention du contre-point, à quelque Auteur qu'elle ſoit due, dût bientôt reculer encore les bornes de ce *ſyſtême*. Quatre parties doivent avoir plus d'étendue qu'une ſeule. Le *ſyſtême* fut fixé à quatre octaves, & c'eſt l'étendue du clavier de toutes les anciennes orgues. Mais on s'eſt enfin trouvé gêné par des limites, quelque eſpace qu'elles puſſent contenir; on les a franchies, on s'eſt

étendu en haut & en bas ; on a fait des claviers à ravalement ; on a démanché sans cesse ; on a forcé les voix ; & enfin l'on s'est tant donné de carriere à cet égard, que le *système* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse corde des basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut :* mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le ton du *système* général : c'est même ce qu'on a déjà commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le ton de l'Opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du temps de Lully. Au contraire, celui de la Musique instrumentale est monté comme en Italie, & ces différences commencent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en apperçoive dans la pratique.

Voyez *Pl.* I. *Fig.* 1. une table générale du grand clavier à ravalement, & de tous les sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq octaves.

SYSTÊME est encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des sons admis dans la Musique, ou un ordre de signes établis pour les exprimer. C'est dans le premier sens que les anciens distinguoient le *système* Pythagoricien & le *système* Aristoxénien. Voyez ces mots. C'est dans le second que nous distinguons aujourd'hui le *système* de Guy, le *système* de Sauveur, de Démos, du P. Soetti, &c. desquels il a été parlé au mot *Note.*

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *systêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des règles pour déterminer les rapports des sons, & des Notes pour les exprimer, comme on peut le voir dans les mémoires de cet auteur, répandus dans ceux de l'Académie des sciences. (Voyez aussi les mots MÉRIDE, HEPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel est encore un autre *systême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit & destiné peut-être à n'être jamais vu du public en entier, vaut la peine que nous en donnions

ici l'extrait, qui nous a été communiqué par l'Auteur, M. Roualle de Boiſgelou, Conſeiller au Grand-Conſeil, déjà cité dans quelques articles de ce dictionnaire.

Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact des ſons dans le genre diatonique & dans le chromatique ; ce qui ſe faiſant d'une maniere uniforme pour tous les tons, fait par conſéquent évanouir le tempérament.

Tout le *ſyſtème* de M. de Boiſgelou eſt ſommairement renfermé dans les quatre formules que je vais tranſcrire, après avoir rappellé au Lecteur les règles établies en divers endroits de ce dictionnaire ſur la maniere de comparer & compoſer les intervalles ou les rapports qui les expriment. On ſe ſouviendra donc :

1. Que pour ajouter un intervalle à un autre, il faut en compoſer les rapports. Ainſi, par exemple, ajoutant la quinte $\frac{2}{3}$, à la quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; ſavoir l'octave.

2. Que pour ajouter un intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainſi, pour ajouter une quinte à une autre quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la quinte à ſa ſeconde puiſſance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou ſimplifier un intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il ſuffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou pluſieurs fois, c'eſt-à-dire, d'abaiſſer les octaves juſqu'à ce que les deux termes étant auſſi rapprochés qu'il eſt poſſible, donnent un intervalle ſimple. Ainſi, de $\frac{4}{9}$ faiſant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajouterai que, dans ce Dictionnaire, j'ai toujours exprimé les rapports des intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boiſgelou les exprime par les longueurs des cordes ; ce qui rend ſes expreſſions inverſes des miennes. Ainſi, le rapport de la quinte par les vibrations étant $\frac{3}{2}$ eſt $\frac{2}{3}$ par les longueurs des cordes. Mais on va voir que ce rapport n'eſt qu'approché dans le *ſyſtème* de M. Boiſgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet auteur avec leur explication.

FORMULES.

$$\left\{\begin{array}{ll} A. & 12s - 7r \pm t = 0. \\ B. & 12x - 5t \pm r = 0. \end{array}\right.$$

$$\left\{\begin{array}{ll} C. & 7s - 4r \pm x = 0. \\ D. & 7x - 4t \pm s = 0. \end{array}\right.$$

EXPLICATION.

Rapport de l'octave. . . . . . 2 : 1.
Rapport de la quinte. . . . . . *n* : 1.
Rapport de la quarte. . . . . . 2 : *n*.
Rapport de l'intervalle qui vient de quinte. *nr*. 2*s*.
Rapport de l'intervalle qui vient de quarte. 2*s*. *nr*.

r. Nombre des quintes ou de quartes de l'intervalle.
ſ. Nombre d'octaves combinées de l'intervalle.
t. Nombre de ſémi-tons de l'intervalle.
x. Gradation diatonique de l'intervalle; c'eſt-à-dire, nombre des ſecondes diatoniques majeures & mineures de l'intervalle.
x, ± 1, Gradation des termes d'où l'intervalle tire ſon nom.

Le premier cas de chaque formule a lieu, lorſque l'intervalle vient de quintes.

Le ſecond cas de chaque formule a lieu, lorſque l'intervalle vient de quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du clavier.

Ces noms dans l'arrangement du clavier, propoſé par M. de Boiſgelou, *Pl.* I. *Fig.* 3. ſont les ſuivans.

Ut de re ma mi fa ſi ſol be la ſa ſi.

Tout

Tout intervalle eſt formé par la progreſſion de quintes ou par celle de quartes, ramenées à l'octave. Par exemple, l'intervalle *ſi ut* eſt formé par cette progreſſion de 5 quartes *ſi mi la re ſol ut*, ou par cette progreſſion de 7 quintes *ſi ſi de be ma ſa fa ut.*

De même l'intervalle *fa la* eſt formé par cettte progreſſion de 4 quintes *fa ut ſol re la*, ou par cette progreſſion de 8 quartes *fa ſa ma be de ſi ſi mi la.*

De ce que le rapport de tout intervalle qui vient de quintes eſt $nr.\ 2s.$ & que celui qui vient de quartes eſt $2s : nr.$ il s'enſuit qu'on a pour le rapport de l'intervalle *ſi ut*, quand il vient de quartes, cette proportion $2s : nr :: 2^3 : n^5$. Et ſi l'intervalle *ſi ut* vient de quintes, on a cette proportion $nr.\ 2s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de quartes, d'où vient l'intervalle *ſi ut*, étant de 5, le rapport de cet intervalle eſt de $2^5 : n^5$. puiſque le rapport de la quarte eſt $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$. déſigneroit un intervalle de 2^5 ſémi-tons, puiſque chaque quarte a 5 ſémi-tons, & que cet intervalle a 5 quartes. Ainſi, l'octave n'ayant que 12 ſémi-tons, l'intervalle *ſi ut* paſſeroit deux octaves.

Donc pour que l'intervalle *ſi ut* ſoit moindre que l'octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$, de deux octaves, c'eſt-à-dire, du rapport $2^2 : 1$. Ce qui ſe fait par un rapport compoſé du rapport direct $2^5 : n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverſe de celui $2^2 : 1$ en cette ſorte $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2 n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'intervalle *ſi ut* venant de quartes, ſon rapport, comme il a été dit ci-devant, eſt $2s : nr$. Donc $2s : nr. :: 2^3 : n^5$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainſi, réduiſant les lettres du ſecond cas de chaque formule aux nombres correſpondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 1 - 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorſque le même intervalle *ſi ut* vient de quintes, il donne cette proportion $nr : 2s :: n^7 : 2^4$. Ainſi, l'on a $r = 7$, $= 4$, & par conſéquent pour A de la premiere formule,

$12s - 7r \pm t = 48 - 49\ 1 + = 0$. Et pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'intervalle *fa la* venant de quintes donne cette proportion $nr : 2s :: n^4 : 2^2$, & par conféquent on a $r = 4$ & $s = 2$ Le même intervalle venant de quartes donne cette proportion $2s : nr :: 2^5 : n^8$, &c. Il feroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les intervalles par le moyen des formules. Ce fera mettre un Lecteur attentif fur la route que de lui donner les valeurs de n & de fes puiffances.

Valeurs des puiffances de n.

$n^4 = 5$, c'eft un fait d'expérience. Donc $n^8 = 25$. $n^{12} = 125$, &c.

Valeurs précifes des trois premieres puiffances de n.

$$n = \sqrt[4]{5},\ n^2 = \sqrt{5},\ n^3 = \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premiers Puiffances de n.

$$n = \frac{3}{2},\ n^2 = \frac{3^2}{2^2},\ n^3 = \frac{3^3}{2^3}$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru jufqu'ici être celui de la quinte jufte, n'eft qu'un rapport d'approximation, & donne une quinte trop forte, & de-là le véritable principe du tempérament, qu'on ne peut appeller ainfi que par abus, puifque la quinte doit être foible pour être jufte.

REMARQUES

SUR LES INTERVALLES.

Un intervalle d'un nombre donné de fémi-Tons, a toujours deux rapports différens, l'un comme venant de quintes, & l'autre comme venant de quartes. La fomme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, & la fomme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de quintes ou de quartes dans lequel r eft le plus

petit, eſt l'intervalle diatonique, l'autre eſt l'intervalle chromatique. Ainſi l'intervalle *ſi ut*, qui a ces deux rapports $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, eſt un intervalle diatonique comme venant de quartes, & ſon rapport eſt $2^3 : n^5$; mais ce même intervalle *ſi ut* eſt chromatique comme venant de quintes, & ſon rapport eſt $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ eſt moindre que $r = 7$ du ſecond cas.

Au contraire, l'intervalle *fa la* qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, eſt diatonique dans le premier cas où il vient de quintes, & chromatique dans le ſecond où il vient de quartes.

L'intervalle *ſi ut*, diatonique, eſt une ſeconde mineure: l'intervalle *ſi ut*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *ſi ſi* dièſe (car alors *ut* eſt pris pour *ſi* dièſe) eſt un uniſſon ſuperflu.

L'intervalle *fa la*, diatonique, eſt une tierce majeure; l'intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *mi* dièſe *la*, (car alors *fa* eſt pris comme *mi* dièſe) eſt une quarte diminuée. Ainſi des autres.

Il eſt évident, 1°. Qu'à chaque intervalle diatonique correſpond un intervalle chromatique d'un même nombre de ſémi-Tons & *vice verſâ*. Ces deux intervalles de même nombre de ſémi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, ſont appellés intervalles correſpondans.

2°. Que quand la valeur de r eſt égale à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'intervalle eſt diatonique; ſoit que cet intervalle vienne de quintes ou de quartes: mais que ſi r eſt égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'intervalle eſt chromatique.

3°. Que lorſqu'$r = 6$, l'intervalle eſt en même temps diatonique & chromatique, ſoit qu'il vienne de quintes ou de quartes: tels ſont les deux intervalles *fa ſi*, appellé triton, & *ſi fa*, appellé fauſſe-quinte. Le triton *fa ſi* eſt dans le rapport $n^6 : 2^3$. & vient de ſix quintes; la fauſſe-quinte *ſi fa* eſt dans le rapport $2^4 : n^6$. & vient de ſix quartes: où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainſi le triton, comme intervalle diatonique, eſt une quarte ma-

jeure, & comme intervalle chromatique, une quarte superflue : la fausse-quinte *si fa*, comme intervalle diatonique, est une quinte mineure; comme intervalle chromatique, une quinte diminuée. Il n'y a que ces deux intervalles & leurs répliques qui soient dans le cas d'être en même temps diatoniques & chromatiques.

Les intervalles diatoniques de même nom, & conséquemment de même gradation, se divisent en majeurs & mineurs. Les intervalles chromatiques se divisent en diminués & superflus. A chaque intervalle diatonique mineur correspond un intervalle chromatique superflu, & à chaque intervalle diatonique majeur correspond un intervalle chromatique diminué.

Tout intervalle en montant, qui vient de quintes, est majeur ou diminué, selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique; & réciproquement tout intervalle majeur ou diminué vient de quintes.

Tout intervalle en montant, qui vient de quartes, est mineur ou superflu, selon que cet Intervalle est diatonique ou chromatique; & *vice versâ* tout intervalle mineur ou superflu vient de quartes.

Ce seroit le contraire si l'intervalle étoit pris en descendant.

De deux intervalles correspondans, c'est-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui par conséquent viennent l'un de quintes & l'autre de quartes, les plus grand est celui qui vient de quartes, & il surpasse celui qui vient de quintes, quant à la gradation, d'une unité, & quant à l'intonation, d'un intervalle dont le rapport est $2^7 : n^{12}$, c'est-à-dire, 128, 125. Cet intervalle est la seconde diminuée appellée communément grand comma ou quart-de-ton; & voilà la porte ouverte au genre enharmonique.

Pour achever de mettre les lecteurs sur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la musique, je transcrirai, *Pl.* I. *Fig.* 4. les deux tables de progressions dressées par M. de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque intervalle & les puissan-

ces des termes de ces rapports ſelon le nombre de quartes ou de quintes qui les compoſent.

On voit dans ces formules que les ſémi-Tons ſont réellement les intervalles primitifs & élémentaires qui compoſent tous les autres ; ce qui a engagé l'auteur à faire pour ce même *ſyſtême* un changement conſidérable dans les caractères, en diviſant chromatiquement la portée par intervalles ou degrés égaux & tous d'un ſémi-Ton ; au lieu que dans la muſique ordinaire chacun de ces degrés eſt tantôt un comma, tantôt un ſémi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un ton & demi ; ce qui laiſſe à l'œil l'équivoque & à l'eſprit le doute de l'intervalle, puiſque les degrés étant les mêmes, les intervalles ſont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme il ſuffit de faire la portée de dix lignes au lieu de cinq, & d'aſſigner à chaque poſition une des douze notes du clavier chromatique ci-devant indiqué, ſelon l'ordre de ces notes, leſquelles reſtant ainſi toujours les mêmes, déterminent leurs intervalles avec la derniere préciſion, & rendent abſolument inutiles tous les dièſes, bémols ou béquarres, dans quelque Ton qu'on puiſſe être, & tant à la clef qu'accidentellement. Voyez la *Pl.* I. où vous trouverez, *Fig.* 6. l'échelle chromatique ſans dièſe ni bémol ; & *Fig.* 7. l'échelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce ſur cette nouvelle maniere de noter & de lire la muſique, on ſera ſurpris de la netteté, de la ſimplicité qu'elle donne à la note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, ſans qu'il ſoit poſſible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'eſpace ſur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les viteſſes par la multitude des lignes, ſurtout dans la ſymphonie.

Mais comme ce ſyſtême de notes eſt abſolument chromatique, il me paroît que c'eſt un inconvénient d'y laiſſer ſubſiſter les dénominations des degrés diatoniques ; & que, ſelon M. de Boiſgelou, *ut re*, ne devroit pas être une ſeconde, mais une tierce ; ni *ut mi* une tierce, mais une quinte ; ni *ut ut* une octave, mais une douzieme : puiſque

chaque sémi-ton formant réellement un degré sur la note, devroit en prendre aussi la dénomination; alors x x 1 étant toujours égal à t dans les formules de cet auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce systême me paroît également profond & avantageux: il seroit à desirer qu'il fût développé & publié par l'auteur, ou par quelque habile théoricien.

SYSTÊME, enfin, est l'assemblage des regles de l'harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur liaison, desquels elles découlent, & par lesquels on en rend raison.

Jusqu'à notre siecle l'harmonie née successivement & comme par hasard, n'a eu que des regles éparses, établies par l'oreille, confirmées par l'usage, & qui paroissoient absolument arbitraires. M. Rameau est le premier qui par le *systême* de la basse-fondamentale a donné des principes à ces regles. Son *systême*, sur lequel ce dictionaire a été composé, s'y trouvant suffisamment développé dans les principaux articles, ne sera point exposé dans celui-ci, qui n'est déjà que trop long, & que ces répétitions superflues alongeroient encore à l'excès D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *systêmes*, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *systême*, & d'éclaircir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *systême* de M. Rameau, si obscur, si diffus dans ses écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux élémens de musique de M. d'Alembert.

M. Serre de Geneve, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisans à bien des égards, imagina un autre *systême* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'harmonie porte sur une double basse-fondamentale; & comme cet auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *systême* mixte; qu'il fit imprimer à Paris en 1753, sous ce titre: *Essais sur les principes de l'harmonie*, &c. La facilité que chacun a de con-

ſulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me diſpenſent auſſi d'en rendre compte au public.

Il n'en eſt pas de même de celui de l'illuſtre M. Tartini, dont il me reſte à parler; lequel étant écrit en langue étrangere, ſouvent profond & toujours diffus, n'eſt à portée d'être conſulté que de peu de gens, dont même la plupart ſont rébutés par l'obſcurité du livre, avant d'en pouvoir ſentir les beautés. Je ferai le plus briévement qu'il me ſera poſſible l'extrait de ce nouveau *ſyſtême*, qui, s'il n'eſt pas celui de la nature, eſt au moins, de tous ceux qu'on a publiés juſqu'ici celui dont le principe eſt le plus ſimple, & duquel toutes les loix de l'harmonie paroiſſent naître le moins arbitrairement.

SYSTÊME DE M. TARTINI.

Il y a trois manieres de calculer les rapports des ſons.

I. En coupant ſur le monocorde la corde entiere en ſes parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les ſons feront en raiſon inverſe des longueurs de la corde & de ſes parties.

II. En tendant par des poids inégaux des cordes égales, les ſons feront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant par des poids égaux des cordes égales en groſſeur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en groſſeur, les ſons feront en raiſon inverſe des racines quarrées de la dimenſion où ſe trouve la différence.

En général les ſons ſont toujours entre eux en raiſon inverſe des racines cubiques des corps ſonores. Or, les ſons des cordes s'alterent de trois manieres, ſavoir, en altérant, ou la groſſeur, c'eſt-à-dire, le diametre de la groſſeur, ou la longueur, ou la tenſion. Si tout cela eſt égal, les cordes ſont à l'uniſſon. Si l'une de ces choſes ſeulement eſt altérée, les ſons ſuivent en raiſon inverſe les rapports des altérations. Si deux ou toutes les trois ſont altérées, les ſons ſont en raiſon inverſe comme les racines des rap-

ports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomenes qu'on observe en comparant les rapports des sons & ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris, ayant mis les registres convenables, touchez sur l'orgue la pédale qui rend la plus basse note marquée dans la *Pl.* I. *Fig* 7. Toutes les autres notes marquées au-dessus resonneront en même temps, & cependant vous n'entendrez que le son le plus grave.

Les sons de cette série confondus dans le son grave, formeront dans leurs rapports la suite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, &c. laquelle suite est en progression harmonique.

Cette même série sera celle de cordes égales tendues par des poids qui seroient comme les quarrés $\frac{1}{1}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{9}\ \frac{1}{16}\ \frac{1}{25}\ \frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions susdites.

Et les sons que rendroient ces cordes sont les mêmes exprimés en notes dans l'exemple.

Ainsi donc, tous les sons qui sont en progression harmomonique depuis l'unité, se réunissent pour n'en former qu'un sensible à l'oreille; & tout le *systême* harmonique se trouve dans l'unité.

Il n'y a dans un son quelconque que ses aliquotes qu'il fasse résoner, parce que dans toute autre fraction, comme seroit celle-ci $\frac{3}{5}$, il se trouve, après la division de la corde en parties égales, un reste dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en sont réciproquement heurtées; de sorte que des deux sons qui en résulteroient, le plus foible est détruit par le choc de tous les autres.

Or les aliquotes étant toutes comprises dans la série des fractions $\frac{1}{1}\ \frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes est ce que M. Tartini appelle unité ou monade harmonique, du concours desquelles résulte un son. Ainsi, toute l'harmonie étant nécessairement comprise entre la monade ou l'unité composante, & le son plein ou l'unité composée, il s'ensuit que l'harmonie a, des deux côtés, l'unité pour terme, & consiste essentiellement dans l'unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute l'har-

monie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux sons forts, justes & soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisieme son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers & de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux hautbois bien d'accord à quelques pas d'intervalle, & se mettre entre deux, à égale distance de l'un & de l'autre. A défaut de hautbois, on peut prendre deux violons, qui, bien que le son en soit moins fort, peuvent en touchant avec force & justesse, suffire pour faire distinguer le troisieme son.

La production de ce troisieme son, par chacune de nos consonnances, est telle que le montre la table, *Pl.* I. *Fig.* 8. & l'on peut la poursuivre au-delà des consonnances, par tous les intervalles représentés par les aliquotes de l'unité.

L'octave n'en donne aucun, & c'est le seul intervalle excepté.

La quinte donne l'unisson du son grave, unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisiemes sons produits par les autres intervalles sont tous au grave.

La quarte donne l'octave du son aigu.

La tierce majeure donne l'octave du son grave, & la sixte mineure, qui en est renversée, donne la double octave du son aigu.

La tierce mineure donne la dixieme majeure du son grave; mais la sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la dixieme majeure du son aigu.

Le *ton* majeur donnne la quinzieme ou double octave du son grave.

Le *ton* mineur donne la dix-septieme, ou la double octave de la tierce majeure du son aigu.

Le *sémi-ton* majeur donne la vingt-deuxieme, ou triple octave du son aigu.

Enfin, le *sémi-ton* mineur donne la vingt-sixieme du son grave.

On voit, par la comparaison des quatre derniers intervalles, qu'un changement peu sensible dans l'intervalle change très sensiblement le son produit ou fondamental. Ainsi dans le *ton* majeur, rapprochez l'intervalle en abaissant le son supérieur ou élevant l'inférieur seulement d'un $\frac{80}{81}$: aussi-tôt le son produit montera d'un *ton*. Faites la même opération sur le *sémi-ton* majeur, & le son produit descendra d'une quinte.

Quoique la production du troisieme son ne se borne pas à ces intervalles, nos Notes n'en pouvant exprimer de plus composé, il est pour le présent inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la suite réguliere des consonnances qui composent cette table, qu'elles se rapportent toutes à une base commune, & produisent toutes exactement le même troisieme son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonstration physique de l'unité du principe de l'harmonie.

Dans les sciences physico-mathématiques, telles que la Musique, les démonstrations doivent bien être géométriques, mais déduites physiquement de la chose démontrée. C'est alors seulement que l'union du calcul à la physique fournit, dans les vérités établies sur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'art. Autrement la géométrie seule donnera des théorèmes certains, mais sans usage dans la pratique ; la physique donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entre eux & sans aucune loi générale.

Le principe physique de l'harmonie est un, comme nous venons de le voir, & se résout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle ; car nous verrons bientôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la monade & du son ; & quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve aussi ; puisque dans quelque point C, *Pl.* I, *Fig.* 9. que l'on coupe inégalement le dia-

mètre A B, le quarré de l'ordonnée C D sera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties A C & C B du diametre par le rayon : propriété qui suffit pour établir la nature harmonique du cercle. Car, bien que les ordonnées soient moyennes géométriques entre les parties du diametre, les quarrés de ces ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des cordes sonores, que les rapports de ces cordes ou des poids tendans sont aussi comme les quarrés, tandis que les sons sont comme les racines.

Maintenant du diametre A B, *Pl.* I. *Fig* 10. divisé selon la série des fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées les ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; & g, gg.

Le diametre représente une corde sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne les sons indiqués dans l'exemple O de la même *Planche*, *Figure* 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au diametre, les sections contiendront ces nombres entiers B C $= \frac{1}{2} =$ 30; B G $= \frac{1}{3} =$ 20; Bc $= \frac{1}{4} =$ 15; Be $= \frac{1}{5} =$ 12; Bg $= \frac{1}{6} =$ 10.

Des points où les ordonnées coupent le cercle, tirons de part & d'autre des cordes aux deux extrémités du diametre. La somme du quarré de chaque corde & du quarré de la corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au quarré du diametre. Les quarrés des cordes seront entr'eux comme des abscisses correspondantes, par conséquent aussi en progression harmonique, & représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier son.

Les quarrés des complémens de ces mêmes cordes seront entr'eux comme les complémens des abscisses au diametre, par conséquent dans les raisons suivantes.

$$\overline{AC}^2 = \frac{1}{2} = 30.$$
$$\overline{AG}^2 = \frac{2}{3} = 40.$$
$$\overline{Ac}^2 = \frac{3}{4} = 45.$$
$$\overline{Ae}^2 = \frac{4}{5} = 48.$$
$$\overline{Ag}^2 = \frac{5}{6} = 50.$$

& repréſenteront les ſons de l'exemple P; ſur lequel on doit remarquer en paſſant, que cet exemple, comparé au ſuivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la règle des mouvememens contraires.

Les quarrés des ordonnées ſeront au quarré 3600 du diametre dans les raiſons ſuivantes.

$$\overline{AB}^2 = 1 = 3600.$$
$$\overline{C,CC}^2 = \frac{1}{4} = 900.$$
$$\overline{G,GG}^2 = \frac{2}{9} = 800.$$
$$\overline{c,cc}^2 = \frac{3}{16} = 675.$$
$$\overline{e,ee}^2 = \frac{4}{25} = 576.$$
$$\overline{g,gg}^2 = \frac{5}{36} = 500.$$

& repréſenteront les ſons de l'exemple Q.

Or, cette derniere ſérie, qui n'a point d'homologue dans les diviſions du diametre, & ſans laquelle on ne ſauroit pourtant compléter le *ſyſtême* harmonique, montre la néceſſité de chercher dans les propriétés du cercle les vrais fondemens du *ſyſtême*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les ſeuls nombres abſtraits.

Je paſſe à deſſein toutes les autres propoſitions de M. Tartini ſur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du cercle, de même que ſur les bornes de la ſérie harmonique donnée par la raiſon ſextuple; parce que ſes preuves, énoncées ſeulement en chiffres, n'établiſſent aucune démonſtration générale; que de plus, comparant ſouvent des grandeurs hétérogènes, il trouve des proportions où

l'on ne sauroit même voir de rapport. Ainsi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose, sinon que tel nombre est moyen proportionnel entre deux tels autres nombres : car les surfaces & les nombres abstraits n'étant point de même nature, ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir; on peut voir ses raisonnemens dans son livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les règles de l'art harmonique.

L'octave, qui n'engendre aucun son fondamental, n'étant point essentielle à l'harmonie, peut-être retranchée des parties constitutives de l'accord. Ainsi, l'accord, réduit à sa plus grande simplicité, doit être considéré sans elle. Alors il est composé seulement de ces trois termes $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, & où les deux monades $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$ sont les seuls vrais élémens de l'unité sonore, qui porte le nom d'accord parfait : car la fraction $\frac{1}{4}$ est élément de l'octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{6}$ est octave de la monade $\frac{1}{3}$.

Cet accord parfait $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, produit par une seule corde & dont les termes sont en proportion harmonique, est la loi générale de la nature, qui sert de base à toute la science des sons; loi que la physique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication est inutile aux règles de l'harmonie.

Les calculs des cordes & des poids tendans servent à donner en nombre les rapports des sons, qu'on ne peut considérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troisieme son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités; & quand dans une cathégorie commune ce troisieme son se trouve toujours le même, quoiqu'engendré par des intervalles différens, c'est que les produits des générateurs sont égaux entr'eux.

Ceci se déduit manifestement des propositions précédentes.

Quel est, par exemple, le troisieme son qui résulte de CB & de GB? *Pl. I*, *Fig.* 10. C'est l'unisson de C B. Pourquoi? Parce que dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux ordonnées C, CC, & G,

GG, font moyens proportionels, les fommes des extrêmes font égales entr'elles, & par conféquent produifent le même fon commun C B, ou C, CC.

En effet, la fomme des deux rectangles de B C par C, CC, & de A C par C, CC, eft égale à la fomme des deux rectangles de B G par C, CC, & de G A par C, CC : car chacune de ces deux fommes eft égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il fuit que le fon C, CC ou CB, doit être commun aux deux cordes : or, ce fon eft précifément la Note Q de l'exemple O.

Quelques ordonnées que vous puiffiez prendre dans le cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troifieme fon repréfenté par la Note Q; parce que les rectangles des deux parties du diamètre par le rayon donneront toujours des fommes égales.

Mais l'octave X Q n'engendre que des harmoniques à l'aigu, & point de fon fondamental, parce qu'on ne peut élever d'ordonnée fur l'extrémité du diamètre, & que par conféquent le diamètre & le rayon ne fauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de divifer harmoniquement le diamètre par les fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, qui donnent le *fyftême* naturel de l'accord majeur; fi on le divife arithmétiquement en fix parties égales, on aura le *fyftême* de l'accord majeur renverfé, & ce renverfement donne exactement l'accord mineur : car *Pl. 1*, *Fig.* 12, une de ces parties donnera la dix-neuvieme, c'eft-à-dire, la double octave de la quinte; deux donneront la douzieme, ou l'octave de la quinte; trois donneront l'octave, quatre la quinte, & cinq la tierce mineure.

Mais fitôt qu'uniffant deux de ces fons on cherchera le troifieme fon qu'ils engendrent, ces deux fons fimultanés, au lieu du fon C, *Fig.* 13, ne produiront jamais pour fondamentale, que le fon E b; ce qui prouve que, ni l'accord mineur, ni fon mode, ne font donnés par la Nature. Que fi l'on fait confonner deux ou plufieurs intervalles de l'accord mineur, les fons fondamentaux fe multiplieront; &

relativement à ces sons, on entendra plusieurs accords majeurs à la fois, sans aucun accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célèbres Professeurs de musique, deux hautbois & un violon sonnant ensemble les Notes blanches marquées dans la portée A, *Pl. G*, *Fig.* 5, on entendoit distinctement les sons marqués en noir dans la même Figure ; savoir, ceux qui sont marqués à part dans la portée B pour les intervalles qui sont au-dessus, & ceux marqués dans la portée C, aussi pour les intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacaphonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute musique en mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les intervalles étoient assez justes & les instrumens assez forts pour rendre les sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en passant, que l'inverse de deux modes, marquée dans la Figure 13, ne se borne pas à l'accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un chant & d'une harmonie, qui notée en sens direct dans le mode majeur, lorsqu'on renverse le papier & qu'on met des clefs à la fin des lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de chant & d'harmonie en mode mineur, exactement inverse de la premiere où les basses deviennent les dessus, & *vice versâ*. C'est ici la clef de la maniere de composer ces doubles canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très bien exposé dans son livre cette curiosité harmonique, annonce une symphonie de cette espèce, composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter. Une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du diamètre résulte le mode majeur, & de la division arithmétique le mode mineur. C'est d'ailleurs un fait connu de tous les théoriciens, que les rapports de l'accord mineur se trouvent dans la division arithmétique de la quinte. Pour trouver

le premier fondement du mode mineur dans le *fyftême* harmonique, il fuffit donc de montrer dans ce *fyftême* la divifion arithmétique dans la quinte.

Tout le *fyftême* harmonique eft fondé fur la raifon double, rapport de la corde entiere à fon octave, ou du diamètre au rayon; & fur la raifon fefquialtere qui donne le premier fon harmonique ou fondamental auquel fe rapportent tous les autres.

Or fi, *Pl. I*, *Fig.* 11, dans la raifon double on compare fucceffivement la deuxieme Note G, & la troifieme F de la férie P, au fon fondamental Q, & à fon octave grave, qui eft la corde entiere, on trouvera que la premiere eft moyenne harmonique, & la feconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, fi dans la raifon fefquialtere on compare fucceffivement la quatrieme Note *e* & la cinquieme *e b* de la même férie, à la corde entiere & à fa quinte G, on trouvera que la quatrieme *e* eft moyenne harmonique, & la cinquieme *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette quinte. Donc le mode mineur étant fondé fur la divifion arithmétique de la quinte, & la Note *e b*, prife dans la férie des complémens du *fyftême* harmonique donnant cette divifion, le mode mineur eft fondé fur cette Note dans le *fyftême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les confonnances dans la divifion harmonique du diamètre donnée par l'exemple O, le mode majeur dans l'ordre direct de ces confonnances, le mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs complémens repréfentés par l'exemple P, il nous refte à examiner le troifieme exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des ordonnées, & qui donne le *fyftême* des diffonances.

Si l'on joint par accords fimultanés, c'eft-à-dire par confonnances, les intervalles fucceffifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *Figure 8*, même *Planche*, l'on trouvera que quarrer les ordonnées c'eft doubler l'intervalle qu'elles repréfentent. Ainfi, ajoutant un troifieme fon qui repréfente

le

le quarré, ce son ajouté doublera toujours l'intervalle de la consonnance, comme on le voit *Fig.* 4, de la *Pl.* G.

Ainsi, *Pl. I*, *Fig.* 11, la premiere Note K de l'exemple Q double l'octave, premier intervalle de l'exemple O, la deuxieme Note L double la quinte, second intervalle; la troisieme Note M. double la quarte, troisieme intervalle, &c. & c'est ce doublement d'intervalles qu'exprime la *Fig.* 4 de la *Pl.* G.

Laissant à part l'octave du premier intervalle, qui n'engendrant aucun son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la Note ajoutée L forme, avec les deux qui sont au-dessous d'elle, une proportion continue géométrique en raison sesquialtere; & les suivantes, doublant toujours les intervalles, forment aussi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progressions harmonique & arithmétique qui constituent le *systême* consonnant majeur & mineur sont opposées, par leur nature, à la progression géométrique; puisque celle-ci résulte essentiellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, si les deux proportions harmonique & arithmétique sont consonnantes, la proportion géométrique sera dissonante nécessairement, & par conséquent, le *systême* qui résulte de l'exemple Q, sera le *systême* des dissonances. Mais ce *systême* tiré des quarrés des ordonnées est lié aux deux précédens tirés des quarrés des cordes. Donc le *systême* dissonant est lié de même au *systême* universel harmonique.

Il suit delà, 1°. Que tout accord sera dissonant lorsqu'il contiendra deux intervalles semblables, autres que l'octave, soit que ces deux intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'accord. 2°. Que de ces deux intervalles, celui qui appartiendra au *systême* harmonique ou arithmétique sera consonnant, & l'autre dissonant. Ainsi, dans les deux exemples S T d'accords dissonans, *Pl.* G, *Fig.* 6, les intervalles G C & *c c* sont consonnans, & les intervalles C F & *e g* dissonans.

En rapportant maintenant chaque terme de la série dissonante au son fondamental ou engendré C de la série harmo-

nique, on trouvera que les diſſonances qui réſulteront de ce rapport ſeront les ſuivantes, & les ſeules directes qu'on puiſſe établir ſur le *ſyſtême* harmonique.

I. La premiere eſt la neuvieme ou double quinte L, *Fig.* 4

II. La ſeconde eſt l'onzieme qu'il ne faut pas confondre avec la ſimple quarte, attendu que la premiere quarte ou quarte ſimple G C, étant dans le *ſyſtême* harmonique particulier, eſt conſonnante; ce qui n'eſt pas la deuxieme quarte ou onzieme C M, étrangere à ce même *ſyſtême.*

III La troiſieme eſt la douzieme ou quinte ſuperflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'accord ſenſible ſur la médiante en mode mineur, que nous appellons quinte ſuperflue, n'a jamais été admis en Italie à cauſe de ſon horrible dureté. Voyez *Pl.* K, *Fig.* 3, la pratique de cet accord à la Françoiſe, & *Fig* 5, la pratique du même accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même diſtinction des deux quartes, conſonnante & diſſonante, que j'ai faite ci-devant, ſe doit entendre de même des deux tierces majeures de cet accord, & des deux tierces mineures de l'accord ſuivant.

IV. La quatrieme & la derniere diſſonance donnée par la ſérie eſt la quatorzieme H, *Pl.* G, *Fig.* 4, c'eſt-à-dire, l'octave de la ſeptieme; quatorzieme qu'on ne réduit au ſimple que par licence & ſelon le droit qu'on s'eſt attribué dans l'uſage de confondre indifféremment les octaves.

Si le *ſyſtême* diſſonant ſe déduit du *ſyſtême* harmonique, les règles de préparer & ſauver les diſſonances, ne s'en déduiſent pas moins; & l'on voit dans la ſérie harmonique & conſonnante la préparation de tous les ſons de la ſérie arithmétique. En effet, comparant les trois ſéries O P Q, on trouve toujours dans la progreſſion ſucceſſive des ſons de la ſérie O, non-ſeulement, comme on vient de voir, les raiſons ſimples qui doublées donnent les ſons de la ſérie Q, mais encore les mêmes intervalles que forment entr'eux les

sons des deux P & Q. De sorte que la série O prépare toujours antérieurement ce que donnent ensuite les deux séries P & Q.

Ainsi, le premier intervalle de la série O, est celui de la corde à vide à son octave; & l'octave est aussi l'intervalle ou accord que donne le premier son de la série Q, comparé au premier son de la série P.

De même, le second intervalle de la série O, comptant toujours de la corde entiere, est une douzieme; l'intervalle ou accord du second son de la série Q, comparé au second son de la série P, est aussi une douzieme. Le troisieme de part & d'autre est une double octave, & ainsi de suite.

De plus, si l'on compare la série P à la corde entiere *Pl.* K, *Fig* 6, on trouvera exactement les mêmes intervalles que donne antérieurement la série O, savoir octave, quinte, quarte, Tierce majeure & tierce mineure.

D'où il suit que la série harmonique particuliere donne avec précision, non-seulement l'exemplaire & le modèle des deux arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui complètent avec elle le systême harmonique universel, mais aussi prescrit à l'une l'ordre de ses sons, & prépare à l'autre l'emploi de ses dissonances.

Cette préparation donnée par la série harmonique, est exactement la même qui est établie dans la pratique : car la neuvieme, doublée de la quinte, se prépare aussi par un mouvement de quinte; l'onzieme, doublée de la quarte, se prépare par un mouvement de quarte; la douzieme ou quinte superflue, doublée de la tierce majeure, se prépare par un mouvement de tierce majeure; enfin la quatorzieme ou la fausse-quinte, doublée de la tierce mineure, se prépare aussi par un mouvement de tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appellées fondamentales dans le systême de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M Tartini; & il est vrai encore qu'on prépare les mêmes dissonances de beaucoup d'autres manieres, soit par des renversemens d'harmonie, soit par des basses substituées; mais

tout découle toujours du même principe, & ce n'eſt pas ici le lieu d'entrer dans le détail des régles.

Celle de réſoudre & ſauver les diſſonances naît du même principe que leur préparation : car comme chaque diſſonance eſt préparée par le rapport antécédent du *ſyſtême* harmonique, de même elle eſt ſauvée par le rapport conſéquent du même *ſyſtême*.

Ainſi, dans la ſérie harmonique le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de quinte étant celui dont la neuvieme eſt préparée & doublée, le rapport ſuivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de quarte, eſt celui dont cette même neuvieme doit être ſauvée : la neuvieme doit donc deſcendre d'un degré pour venir chercher dans la ſérie harmonique l'uniſſon de ce deuxieme progrès, & par conſéquent l'octave du ſon fondamental, *Planche* G. *Figure* 7.

En ſuivant la même méthode, on trouvera que l'onzieme F doit deſcendre de même d'un degré ſur l'uniſſon E de la ſérie harmonique ſelon le rapport correſpondant $\frac{4}{5}$; que la douzieme ou quinte ſuperflue G dièſe doit redeſcendre ſur le même G naturel ſelon le rapport $\frac{5}{6}$; où l'on voit la raiſon juſqu'ici tout à-fait ignorée, pourquoi la baſſe doit monter pour préparer les diſſonances ; & pourquoi le deſſus doit deſcendre pour les ſauver. On peut remarquer auſſi que la ſeptieme, qui, dans le ſyſtême de M. Rameau, eſt la premiere & preſque l'unique diſſonance, eſt la derniere en rang dans celui de M. Tartini ; tant il faut que ces deux auteurs ſoient oppoſés en toute choſe !

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois ordres ou ſyſtêmes, tous fondés ſur le premier, donné par la nature, & tous repréſentés par les parties du cercle ou par leurs puiſſances, on trouvera 1°. Que le ſyſtême harmonique particulier, qui donne le mode majeur, eſt produit par la diviſion ſextuple en progreſſion harmonique du diametre ou de la corde entiere, conſidérée comme l'unité. 2°. Que le *ſyſtême* arithmétique, d'où réſulte le mode mineur, eſt produit par la ſérie arithmétique des complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'éle-

vant de terme en terme jusqu'à la raison sextuple, qui donne enfin le diametre ou la corde entiere. 3°. Que le *systeme* géométrique ou dissonant est aussi tiré du *système* harmonique particulier, en doublant la raison de chaque intervalle; d'où il suit que le *système* harmonique du mode majeur, le seul immédiatement donné par la nature, sert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit jusqu'ici, on voit que le *système* harmonique n'est point composé de parties qui se réunissent pour former un tout; mais qu'au contraire, c'est de la division du tout ou de l'unité intégrale que se tirent les parties; que l'accord ne se forme point des sons, mais qu'il les donne; & qu'enfin par-tout où le *système* harmonique a lieu, l'harmonie ne dérive point de la mélodie, mais la mélodie de l'harmonie.

Les élemens de la mélodie diatonique sont contenus dans les degrés successifs de l'Echelle ou octave commune du mode majeur commençant par C, de laquelle se tire aussi l'échelle du mode mineur commençant par A.

Cette échelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'est pas non plus celle que donnent les divisions naturelles des cors, trompettes marines, & autres instrumens semblables; comme on peut le voir dans la Figure 1. de la Planche K, par la comparaison de ces deux échelles, comparaison qui montre en même temps la cause des tons faux donnés par ces instrumens. Cependant l'échelle commune, pour n'être pas d'accord avec la série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la premiere série O, *Pl.* I. *Fig.* 10. qui détermine le *système* harmonique, est la sesquialtere ou quinte CG, c'est-à-dire, l'octave harmoniquement divisée. Or, les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la série P des complémens *Fig.* 11. sont les notes G F. Ces deux cordes sont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique, entre la corde entiere & sa moitié, ou entre le diametre & le rayon; & ces deux moyennes G & F se

rapportant toutes deux à la même fondamentale, déterminent le ton & même le mode, puisque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroissent avant la génération du mode mineur : n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractere, savoir, l'accord parfait majeur composé de tierce majeure & de quinte.

Si donc on rapporte & range successivement, selon l'ordre le plus rapproché, les notes qui constituent ces trois accords, on aura très exactement, tant en notes musicales qu'en rapports numériques, l'octave ou échelle diatonique ordinaire rigoureusement établie.

En notes, la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques, cela se prouve presque aussi facilement : car supposant 360 pour la longueur de la corde entiere, ces trois notes C, G, F, seront comme 180, 240, 270; leurs accords seront comme dans la Fig. 8. Pl. G; & l'échelle entiere qui s'en déduit sera dans les rapports marqués *Pl.* K. *Fig.* 1; où l'on voit que tous les intervalles sont justes, excepté l'accord parfait D F A, dans lequel la quinte D A est foible d'un comma, de même que la tierce mineure D F, à cause du *Ton* mineur D E; mais dans tout *systême* ce défaut ou l'équivalent est inévitable.

Quant aux autres altérations que la nécessité d'employer les mêmes touches en divers tons, introduit dans notre échelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'échelle une fois établie, le principal usage des trois notes C, G, F, dont elle est tirée, est la formation des cadences, qui donnant un progrès de notes fondamentales de l'une à l'autre, sont la base de toute la modulation. G étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'octave, le passage du moyen à l'extrême forme une cadence qui tire son nom du moyen qui la produit. G C est donc une cadence harmonique, F C une cadence arithmétique, & l'on appelle cadence mixte celle qui du moyen arithmétique passant au moyen harmonique, se com-

pose des deux avant de se résoudre sur l'extrême. *Planche* K. *Fig.* 4.

De ces trois cadences, l'harmonique est la principale & la premiere en ordre : son effet est d'une harmonie mâle, forte & terminant un sens absolu. L'arithmétique est foible, douce, & laisse encore quelque chose à desirer. La cadence mixte suspend le sens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la succession naturelle de ces trois cadences, telle qu'on la voit même Planche, Fig. 7, résulte exactement la basse-fondamentale de l'échelle ; & de leurs divers entrelacemens se tire la maniere de traiter un ton quelconque, & d'y moduler une suite de chants ; car chaque note de la cadence est supposée porter l'accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la regle de l'octave*, voyez ce mot, il est évident que, quand même on admettroit l'harmonie qu'elle indique pour pure & réguliere, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être proposée en qualité de principe & de loi générale.

Les compositeurs du quinzieme siecle, excellens harmonistes pour la plupart, employoient toute l'échelle comme basse-fondamentale d'autant d'accords parfaits qu'elle avoit de notes, excepté la septieme, à cause de la quinte fausse ; & cette harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, si l'accord parfait sur la médiante n'eût été rendu trop dur par ses deux fausses relations avec l'accord qui le précéde & avec celui qui le suit. Pour rendre cette suite d'accords parfaits aussi pure & douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre basse-fondamentale, Figure 8, qui fournit avec la précédente, une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux accords parfaits en tierce mineure, savoir D & A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les tons majeurs & mineurs dans une modulation réguliere.

Considérons Planche I. Fig. 11. la note *c b* de l'exemple

P unie aux deux notes correſpondantes des exemples O & Q : priſe pour fondamentale, elle ſe trouve ainſi baſe on fondement d'un accord en tierce majeure ; mais priſe pour moyen arithmétique entre la corde entiere & ſa quinte, comme dans l'exemple X, Figure 13, elle ſe trouve alors médiante ou ſeconde baſe du mode mineur. Ainſi cette même note conſidérée ſous deux rapports différens, & tous deux déduits du *ſyſtême*, donne deux harmonies : d'où il ſuit que l'échelle du mode majeur eſt d'une tierce mineure au-deſſus de l'échelle analogue du mode mineur. Ainſi le mode mineur analogue à l'échelle d'*ut* eſt celui de *la*, & le mode mineur analogue à celui de *fa* eſt celui de *re*. Or, *la* & *re*, donnent exactement, dans la baſſe-fondamentale de l'échelle diatonique, les deux accords mineurs analogues aux deux tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *ſol* à *ut*. La baſſe-fondamentale où l'on fait entrer ces deux accords, eſt donc auſſi réguliere & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'harmonie du mode majeur.

A l'égard des deux dernieres diſſonances N & R de l'exemple Q, comme elles ſortent du genre diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la meſure, des périodes, des phraſes & de tout le rhythme muſical, ſe trouve auſſi dans la génération des cadences, dans leur ſuite naturelle, & dans leurs diverſes combinaiſons. Premièrement, le moyen étant homogene à ſon extrême, les deux membres d'une cadence doivent, dans leur premiere ſimplicité, être de même nature & de valeurs égales : par conſéquent les huit notes qui forment les quatre cadences, baſſe-fondamentale de l'échelle, ſont égales entr'elles ; & formant auſſi quatre meſures égales, une pour chaque cadence, le tout donne un ſens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *ſyſtême* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double & ſur la ſeſquialtere qui, à cauſe de l'octave, ſe confond avec la raiſon triple ; de même toute meſure bonne & ſenſible ſe réſout en celle à deux temps ou en celle à trois : tout ce qui eſt au-delà,

ſouvent

ſouvent tenté & toujours ſans ſuccès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'harmonie donnés par les trois ſortes de cadences, & des diverſes manieres de les entrelacer, naît la variété des ſens, des phraſes & de toute la mélodie, dont l'habile Muſicien exprime toute celle des phraſes du diſcours, & ponctue les ſons auſſi correctement que le Grammairien les paroles. De la meſure donnée par les cadences réſulte auſſi l'exacte expreſſion de la proſodie & du rhythme : car, comme la ſyllabe brève s'appuie ſur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant, s'appuie & pauſe ſur la note qui la réſout en frappant : ce qui diviſe les temps en forts & en foibles, comme les ſyllabes en longues & en brèves : cela montre comment on peut, même en obſervant les quantités, renverſer la proſodie & tout meſurer à contre-temps, lorſqu'on frappe les ſyllabes brèves & qu'on leve les longues, quoiqu'on croye obſerver leurs durées relatives & leurs valeurs muſicales.

L'uſage des notes diſſonantes par degrés conjoints dans les temps foibles de la meſure, ſe déduit auſſi des principes établis ci-deſſus : car ſuppoſons l'échelle diatonique & meſurée, marquée *Fig.* 9. *Pl.* K, il eſt évident que la Note ſoutenue ou rebattue dans la baſſe X, au lieu des Notes de la baſſe Z, n'eſt ainſi tolérée que parce que revenant toujours dans les temps forts, elle échappe aiſément à notre attention dans les temps foibles, & que les cadences dont elle tient lieu n'en ſont pas moins ſuppoſées, ce qui ne pourroit être ſi les Notes diſſonantes changeoient de lieu & ſe frappoient ſur les temps forts.

Voyons maintenant quels ſons peuvent être ajoutés ou ſubſtitués à ceux de l'échelle diatonique, pour la formation des genres chromatique & enharmonique.

En inſérant dans leur ordre naturel les ſons donnés par la ſérie des diſſonances, on aura premièrement la Note *ſol* dièſe N. *Pl.* I. *fig.* 11. qui donne le genre chromatique & le paſſage régulier du ton majeur d'*ut* à ſon mineur correſpondant *la*. (Voyez *Pl.* K. *fig.* 10.)

Puis on a la Note R ou *si* bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le genre enharmonique *fig.* 11.

Quoique, eu égard au diatonique, tout le *systême* harmonique soit, comme on a vu, renfermé dans la raison sextuple, cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue, qu'entre la dix-neuvieme ou triple quinte $\frac{1}{6}$, & la vingt-deuxieme ou quadruple octave $\frac{1}{8}$, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$, prise dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la nature dans les cors-de-chasse & trompettes marines, & d'une intonation très facile sur le violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui divise harmoniquement l'intervalle de la quarte *sol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *sol* une tierce mineure juste, dont le rapport seroit $\frac{5}{6}$, mais un intervalle un peu moindre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en Note; car le *la* dièse est déja trop fort : nous le représenterons par la Note *si* précédée du signe , un peu différent du bémol ordinaire.

L'échelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le genre épaissi de ces trois nouveaux sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 12, Planche K. Le tout pour le même ton, ou du moins pour les tons naturellement analogues.

De ces trois sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le genre chromatique, & le troisieme l'enharmonique, le *sol* dièse & le *si* bémol sont dans l'ordre des dissonances : mais le *si* ne laisse pas d'être consonant, quoi qu'il n'appartienne pas au genre diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce genre : car puisqu'il est immédiatement donné par la série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la quinte & l'octave du son fondamental, il s'ensuit qu'il est consonnant comme eux, & n'a pas besoin d'être ni préparé ni sauvé; c'est aussi ce que

l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espèce de septieme.

A l'aide de ce nouveau son, la basse de l'échelle diatonique retourne exactement sur elle-même, en descendant, selon la nature du cercle qui la représente; & la quatorzieme ou septieme redoublée se trouve alors sauvée régulièrement par cette Note sur la basse tonique ou fondamentale, comme toutes les autres dissonances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les règles de la modulation, prenez les trois tons majeurs relatifs, *ut*, *sol*, *fa*, & les trois tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re*; vous aurez six toniques: & ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du ton principal; modulations qu'on entrelace à son choix, selon le caractere du chant & l'expression des paroles: non cependant qu'entre ces modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment, ont aussi leurs raisons dans les principes, & leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les modulations en mode majeur, est celle qui passe de la tonique *ut* au ton de sa dominante *sol*; parce que le mode majeur étant fondé sur des divisions harmoniques, & la dominante divisant l'octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est le plus naturel. Au contraire, dans le mode mineur *la*, fondé sur la proportion arithmétique, le passage au ton de la quatrieme note *re*, qui divise l'octave arithmétiquement, est beaucoup plus naturel que le passage au ton *mi* de la dominante, qui divise harmoniquement la même octave; & si l'on y regarde attentivement, on trouvera que les modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *systême*.

Examinons maintenant les accords ou intervalles particuliers au mode mineur, qui se déduisent des sons ajoutés à l'échelle. *Pl.* I. *Fig.* 12.

L'analogie entre les deux modes donne les trois accords marqués *Fig.* 14. de la Planche K. dont tous les sons ont été trouvés consonnans dans l'établissement du mode majeur. Il n'y a que le son ajouté *g* * dont la consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet accord ne se résout point en l'accord dissonant de septieme diminuée qui auroit *sol* dièse pour basse, parce qu'outre la septieme diminuée *sol* dièse & *fa* naturel, il s'y trouve encore une tierce diminué *sol* dièse & *si* bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet accord. Au contraire, outre que cet arrangement de sixte superflue plaît à l'oreille & se résout très harmonieusement, M. Tartini prétend que l'intervalle est réellement bon, régulier & même consonnant. 1°. Parce que cette sixte est à très peu près quatrieme harmonique aux trois notes B *b*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la quatrieme proportionnelle harmonique exacte. 2°. Parce que cette même sixte est à très peu près moyenne harmonique de la quarte *fa*, *si* bémol, formée par la quinte du son fondamental & par son octave. Que si l'on emploie en cette occasion la note marquée *sol* dièse, plutôt que la note marquée *la* bémol qui semble être le vrai moyen harmonique, c'est non-seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du mode, mais encore que cette même note *la* bémol n'est moyenne harmonique qu'en apparence; attendu que la quarte *fa*, *si* bémol, est altérée & trop foible d'un comma; de sorte que *sol* dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les sons de cet accord qui se réunissent ainsi en une harmonie réguliere & simultanée, sont exactement les quatre mêmes sons fournis ci-devant dans la série dissonante Q par les complémens des divisions de la sextuple harmonique: ce qui ferme, en quelque maniere, le cercle harmonieux, & confirme la liaison de toutes les parties du *Systême*.

A l'aide de cette ſixte & de tous les autres ſons que la proportion harmonique & l'analogie fourniſſent dans le mode mineur, on à un moyen facile de prolonger & varier aſſez long-temps l'harmonie ſans ſortir du mode, ni même employer aucune véritable diſſonance; comme on peut le voir dans l'exemple de contre-point donné par M. Tartini, & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune diſſonance, ſi ce n'eſt la quarte & quinte finale.

Cette même ſixte ſuperflue a encore des uſages plus importans & plus fins dans les modulations détournées par des paſſages enharmoniques, en ce qu'elle peut ſe prendre indifféremment, dans la pratique, pour la ſeptieme bémoliſée par le ſigne 7♭, de laquelle cette ſixte dièſée différe très peu dans le calcul & point du tout ſur le clavier. Alors cette ſeptieme ou cette ſixte, toujours conſonnante, mais marquée tantôt par dièſe & tantôt par bémol, ſelon le ton d'où l'on ſort & celui où l'on entre, produit dans l'harmonie, d'apparentes & ſubites métamorphoſes, dont, quoique régulieres dans ce *Syſtême*, le compoſiteur auroit bien de la peine à rendre raiſon dans tout autre; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la planche M, ſur-tout dans celui marqué +, où le *fa* pris pour naturel, & formant une ſeptieme apparente qu'on ne ſauve point, n'eſt au fond qu'une ſixte ſuperflue, formée par un *mi* dièſe ſur le *ſol* de la baſſe; ce qui rentre dans la rigueur des regles. Mais il eſt ſuperflu de s'étendre ſur ces fineſſes de l'art, qui n'échappent pas aux grands harmoniſtes, & dont les autres ne feroient qu'abuſer en les employant mal-à-propos. Il ſuffit d'avoir montré que tout ſe tient par quelque côté, & que le vrai *Syſtême* de la nature mene aux plus cachés détours de l'art.

T

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les partitions pour désigner la partie de la Taille, lorsque cette Taille prend la place de la basse, & qu'elle est écrite sur la même portée, la basse gardant le Tacet.

Quelquefois dans les parties de symphonie le T signifie *Tous* ou *Tutti*, & est opposé à la lettre S, ou au mot *Seul* ou *Solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même partie.

TA. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la musique. (Voyez SOLFIER.)

TABLATURE. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la musique; de sorte que, qui connoissoit bien la note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit savoir la *Tablature*.

Aujourd'hui le mot *Tablature* se restreint à une certaine maniere de noter par lettre, qu'on emploie pour les instrumens à cordes qui se touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitarre, le Cistre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *Tablature* on tire autant de lignes paralleles que l'instrument a de cordes. On écrit en suite sur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverses positions des doigts sur la corde, de sémi-ton en sémi-ton. La lettre *a* indique la corde à vide, *b* indique la premiere position, *c* la seconde, *d* la troisieme, &c.

A l'égard des valeurs des notes, on les marque par des notes ordinaires des valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parce que ces notes ne servent qu'a marquer la valeur & non le degré. Quand les valeurs sont toujours semblables, c'est-à-dire, que la maniere de scander les notes est la même dans toutes les mesures, on se contente de la marquer dans la premiere, & l'on suit.

Voilà tout le mystere de la *Tablature*; lequel achevera

de s'éclaircir par l'inspection de la Figure 4 Planche M. où j'ai noté le premier couplet des *folies d'espagne* en *Tablature* pour la Guitarre.

Comme les instrumens pour lesquels on employoit la *Tablature* sont la plupart hors d'usage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la note ordinaire plus commode, la *Tablature* est presque entiérement abandonnée, ou ne sert qu'aux premieres leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie souvent en musique, pour désigner la réunion de plusieurs objets formant un tout, peint par la musique imitative. *Le* Tableau *de cet Air est bien dessiné; ce chœur fait* Tableau; *cet opéra est plein de* Tableaux *admirables.*

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la musique pour indiquer le silence d'une partie. Quand, dans le cours d'un morceau de musique, on veut marquer un silence d'un certain temps, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauses* (V. ces mots.) Mais quand quelque partie doit garder le silence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *Tacet*, écrit dans cette partie au-dessous du nom de l'air ou des premieres notes du chant.

TAILLE, anciennement TENOR. La seconde des quatre partie de la musique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune; ce qui fait qu'on l'appelle aussi *Voix humaine* par excellence.

La *Taille* se divise quelquefois en deux autres parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *Premiere* ou *haute-Taille*; l'autre plus basse, qu'on appelle *Seconde* ou *basse-Taille*. Cette derniere est en quelque maniere une partie mitoyenne ou commune entre la *Taille* & la basse, & s'appelle aussi à cause de cela *Concordant*. (Voyez PARTIES.)

On n'emploie presqu'aucun rôle de *Taille* dans les opéra François: au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *Tenor* à la basse, comme une voix plus flexible, aussi sonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de danſe fort à la mode aujourd'hui ſur les théâtres François. L'air en eſt très gai & ſe bat à deux temps vifs. Il doit être ſautillant & bien cadencé, à l'imitation du flûtet des provençaux; & la baſſe doit refrapper la même note, à l'imitation du *Tambourin*, dont celui qui joue du flûtet ou *Galoubet*, s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens, écrits dans une baſſe continue, & d'ordinaire ſous quelque point-d'orgue, marquent que l'accompagnateur ne doit faire aucun accord de la main droite; mais ſeulement frapper de la gauche la note marquée, & tout au plus ſon octave ſans y rien ajouter, attendu qu'il lui ſeroit preſque impoſſible de deviner & ſuivre la tournure d'harmonie ou les notes de goût que le compoſiteur fait paſſer ſur la baſſe pendant ce temps-là.

TÉ. L'une des quatre ſyllabes par leſquelles les Grecs ſolfioient la muſique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légere altération dans les intervalles, faiſant évanouir la différence de deux ſons voiſins, on les confond en un, qui ſans choquer l'oreille forme les intervalles reſpectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération l'on ſimplifie l'échelle en diminuant le nombre des ſons néceſſaires. Sans le *Tempérament*, au lieu de douze ſons ſeulement que contient l'octave, il en faudroit plus de ſoixante pour moduler dans tous les tons.

Sur l'orgue, ſur le clavecin, ſur tout autre inſtrument à clavier, il n'y a, & il ne peut gueres y avoir d'intervalle parfaitement d'accord que la ſeule octave. La raiſon en eſt que trois tierces majeures ou quatre tierces mineures devant faire une octave juſte, celles-ci la paſſent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4}+\frac{5}{4}+\frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5}+\frac{6}{5}+\frac{5}{6} = \frac{1296}{624} > \frac{1296}{628} = \frac{2}{1}$. Ainſi l'on eſt contraint de renforcer les tierces majeures & d'affoiblir les mineures pour que les octaves & tous les autres intervalles ſe correſpondent exactement, & que les mêmes touches puiſſent être

employées sous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela se fait.

Cette nécessité ne se fit pas sentir tout d'un-coup ; on ne la reconnut qu'en perfectionnant le système musical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son temps où toute l'étendue du système se bornoit encore à un si petit nombre de cordes. Mais comme la plupart des instrumens des anciens étoient composés de cordes qui se touchoient à vide, & qu'il leur falloit par conséquent une corde pour chaque son, à mesure que le système s'étendit ils s'apperçurent que la regle de Pythagore, en trop multipliant les cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la musique & à la facilité de l'exécution, prit tout-d'un-coup l'autre extrémité ; abandonnant presque entiérement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la musique deux sectes qui ont long-temps divisé les Grecs : l'une des aristoxèniens, qui étoient les musiciens de pratique ; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les philosophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS & PYTHAGORICIENS.)

Dans la suite, Ptolomée & Didyme, trouvant avec raison que Pythagore & Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & consultant à la fois les sens & la raison, travaillerent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien système diatonique. Mais comme ils ne s'éloignerent pas des principes établis pour la division du tétracorde, & que reconnoissant enfin la différence du *Ton* majeur au *Ton* mineur, ils n'oserent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une corde chromatique en deux parties réputées égales, le système demeura encore long-temps

dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *Tempérament*.

Enfin vint Guy d'Arezzo, qui refondit en quelque maniere la musique, & inventa, dit-on, le clavecin. Or, il est certain que cet instrument n'a pu exister, non plus que l'orgue, que l'on n'ait en même temps trouvé le *tempérament*, sans lequel il est impossible de les accorder; & il est impossible au moins que la premiere invention ait de beaucoup précédé la seconde; c'est à-peu-près tout ce que nous en savons.

Mais quoique la nécessité du *Tempérament* soit connue depuis long-temps, il n'en est pas de même de la meilleure regle à suivre pour le déterminer. Le siecle dernier, qui fut le siecle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumieres bien nettes sur ce chapitre. Le P. Mersenne & M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les *Tempéramens* possibles; enfin M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *Tempérament*, & a même prétendu sur cette théorie établir comme neuve une pratique très ancienne, dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agissoit, pour tempérer les sons du clavier, de renforcer les tierces majeures, d'affoiblir les mineures, & de distribuer ces altérations de maniere à les rendre le moins sensibles qu'il étoit possible. Il faut pour cela les répartir sur l'accord de l'instrument, & cet accord se fait ordinairement par quintes; c'est donc par son effet sur les quintes que nous avons à considérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien juste quatre quintes de suite, comme *ut sol re la mi*, on trouvera que cette quatrieme quinte *mi* fera avec l'*ut*, d'où l'on est parti, une tierce majeure discordante, & de beaucoup trop forte; & en effet ce *mi*, produit comme quinte de *la*, n'est pas le même son qui doit faire la tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la quinte est $\frac{3}{2}$ ou $\frac{3}{1}$, à cause des octaves 1 & 2 prises l'une pour l'autre indifféremment. Ainsi la suc-

ceſſion des quintes formant une progreſſion triple donnera *ut* 1, *ſol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Conſidérons à préſent ce *mi* comme tierce majeure d'*ut*; ſon rapport eſt [illegible] ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double octave d'1. Si d'octave en octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous taouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainſi la quinte de *la* étant *mi* 81, & la tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80, ces deux *mi* ne ſont par le même, & leur rapport eſt $\frac{80}{81}$, qui fait préciſément le comma majeur.

Que ſi nous pourſuivons la progreſſion des quintes juſqu'à la douzieme puiſſance, qui arrive au *ſi* dièſe, nous trouverons que ce *ſi* excede l'*ut* dont il devroit faire l'uniſſon, & qu'il eſt avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le comma de Pythagore : de ſorte que par le calcul précédent le *ſi* dièſe devroit excéder l'*ut* de trois comma majeurs, & par celui-ci il l'excede ſeulement du comma de Pythagore.

Mais il faut que le même ſon *mi*, qui fait la quinte de *la*, ſerve encore à faire la tierce majeure d'*ut*; il faut que le même *ſi* dièſe, qui forme la douzieme quinte de ce même *ut*, en faſſe auſſi l'octave; & il faut enfin que ces différens accords concourent à conſtituer le ſyſtême général ſans multiplier les cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *Tempérament*.

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du clavier, & l'on affoiblit les quatre premieres quintes en montant, juſqu'à ce que la quatrieme *mi* faſſe la tierce majeure bien juſte avec le premier ſon *ut*; ce qu'on appelle la premiere preuve. 2°. En continuant d'accorder par quintes, dès qu'on eſt arrivé ſur les dièſes on renforce un peu les quintes, quoique les tierces en ſouffrent; et quand on eſt arrivé au *ſol* dièſe, on s'arrête. Ce *ſol* dièſe doit faire avec le *mi* une tierce majeure juſte ou du moins ſouffrable; c'eſt la ſeconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les quintes au grave, ſavoir, *fa*, *ſi* bémol, &c. foibles d'abord, puis les renforçant par degrés, c'eſt-à-dire, affoi-

bliſſant les ſons juſqu'à ce qu'on ſoit parvenu au *re* bémol, lequel pris comme *ut* dièſe, doit ſe trouver d'accord & faire quinte avec le *ſol* dièſe, auquel on s'étoit ci-devant arrêté ; c'eſt la troiſieme preuve. Les dernieres quintes ſe trouveront un peu fortes, de même que les tierces majeures ; c'eſt ce qui rend les tons majeurs de *ſi* bémol & de *mi* bémol ſombres & même un peu durs. Mais cette dureté ſera ſupportable ſi la partition eſt bien faite ; & d'ailleurs ces tierces, leur ſituation, ſont moins employées que les premieres, & ne doivent l'être que par choix.

Les organiſtes & les facteurs regardent ce *Tempérament* comme le plus parfait que l'on puiſſe employer. En effet, les tons naturels jouiſſent par cette méthode de toute la pureté de l'harmonie ; & les tons tranſpoſés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes reſſources au muſicien quand il a beſoin d'expreſſions plus marquées ; car il eſt bon d'obſerver, dit Monſieur Rameau, que nous recevons des impreſſions différentes des intervalles, à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime juſqu'à des idées de fureur quand elle eſt trop forte ; & la tierce mineure, qui nous porte à la tendreſſe & à la douceur, nous attriſte lorſqu'elle eſt trop foible.

Les habiles muſiciens, continue le même auteur, ſavent profiter à propos de ces différens effets des intervalles, & font valoir, par l'expreſſion qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans ſa *génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il ſe reproche ſa condeſcendance pour l'uſage actuel, & détruiſant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'octave, ſur laquelle formule il veut qu'on regle toute la ſucceſſion du ſyſtême chromatique ; de ſorte que ce ſyſtême réſultant de douze ſémi-tons parfaitement égaux, c'eſt une néceſſité que

tous les intervalles semblables qui en seront formés soient aussi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du clavecin qu'il vous plaira, accordez-en d'abord la quinte juste, puis diminuez-la si peu que rien : procédez ainsi d'une quinte à l'autre, toujours en montant, c'est-à-dire, du grave à l'aigu, jusqu'à la derniere dont le son aigu aura été le grave de la premiere ; vous pouvez être certain que le clavecin sera bien d'accord.

Cette méthode que nous propose aujourd'hui M. Rameau, avoit déjà été proposée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve aussi tout au long dans le P. Mersenne, qui en fait auteur un nommé Gallée, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air scientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en résulte ait été jusqu'ici goûtée des musiciens ni des facteurs. Les premiers ne peuvent se résoudre à se priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverses affections des tons qu'occasionne le *Tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils se trompent, que la variété se trouve dans l'entrelacement des modes ou dans les divers degrés des toniques, & nullement dans l'altération des intervalles; le musicien répond que l'un n'exclud pas l'autre, qu'il ne se tient pas convaincu par une assertion, & que les diverses affections des tons ne sont nullement proportionnelles aux différens degrés de leurs finales. Car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un sémi-ton de distance entre la finale de *re* & celle de *mi* bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *si* bémol; cependant la même musique nous affectera très différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *sol re* qu'en E *la fa*; & l'oreille attentive du musicien ne s'y trompera jamais, quand même le ton général seroit haussé ou baissé d'un sémi-ton & plus preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élévation de la tonique.

A l'égard des facteurs, ils trovent qu'un clavecin accordé de cette maniere n'est point aussi-bien d'accord que l'assure M. Rameau. Les tierces majeures leur paroissent dures & choquantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'orgue pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette maniere de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée. Puisque par la nature des consonnances la quinte peut être plus altérée que la tierce sans choquer l'oreille & sans faire des battemens, n'est-il pas convenaple de jeter l'altération du côté où elle est le moins choquante, & de laisser plus justes, par préférence, les intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans ?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son temps que les premiers qui pratiquerent sur le clavier les sémi-tons, qu'il appelle *feintes*, accorderent d'abord toutes les quintes à-peu-prés selon l'accord égal proposé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérerent l'accord en affoiblissant les premieres quintes pour baisser les tierces majeures. Il paroit donc que s'accoutumer à cette maniere d'accord n'est pas pour une oreille exercée & sensible une habitude aisée à prendre.

Au reste, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE, sur la raison du plaisir que les consonnances font à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une quinte tempérée selon la méthode de M. Rameau est celuiu-ci $\dfrac{\sqrt[4]{80^{3}} + \sqrt[4]{81}}{120}$. Ce rapport cependnnt plaît à l'oreille; je demande si c'est par sa simplicité.

TEMPS. Mesure du son, quant à la durée.

Une succession de sons, quelque bien dirigée qu'elle puisse

être dans sa marche, dans ses degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainsi dire, que des effets indéterminés. Ce sont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes sons, qui fixent le vrai caractere d'une musique, & lui donnent sa plus grande énergie Le *Temps* est l'ame du chant; les airs dont la mesure est lente, nous attristent naturellement; mais un air gai, vif & bien cadencé, nous excite à la joie, & à peine les pieds peuvent-ils se retenir de danser. Otez la mesure, détruisez la proportion des *Temps*, les mêmes airs que cette proportion vous rendoit agréables, restés sans charme & sans force; deviendront incapables de plaire & d'intéresser. Le *Temps*, au contraire, a sa force en lui-même; elle dépend de lui seul, & peut subsister sans la diversité des sons Le tambour nous en offre un exemple, grossier toute fois & très imparfait, parce que le son ne s'y peut soutenir.

On considere le *Temps* en musique, ou par rapport au mouvement général d'un air, & dans ce sens on dit qu'il est lent ou vîte, (voyez Mesure, Mouvement), ou selon les parties aliquotes de chaque mesure, parties qui se marquent par des mouvemens de la main ou du pied, & qu'on appelle particulierement des *Temps*; ou enfin selon la valeur propre de chaque note. (Voyez Valeur des Notes)

J'ai suffisamment parle au mot *Rhythme* des *Temps* de la musique Grecque; il me reste à parler ici des *Temps* de la musique moderne.

Nos anciens musiciens ne reconnoissoient que deux espèces de mesure ou de *Temps*; l'une à trois *Temps*, qu'ils appelloient mesure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de mesure imparfaite: & ils appelloient *Temps Modes* ou *Prolations*, les signes qu'ils ajoutoient à la clef pour déterminer l'une ou l'aurre de ces mesures. Ces signes ne servoient pas à cet unique usage, comme ils font aujourd'hui, mais ils fixoient aussi la valeur relative des notes, comme on a déjà pu voir aux mots *Mode* & *prolation*, par rapport à la maxime, à la longue & à la sémi-breve. A l'égard de

la breve, la maniere de la divifer étoit ce qu'ils appelloient plus précifément *Temps*, & ce *Temps* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Temps* étoit parfait, la breve, ou quarrée valoit trois rondes ou fémi-Breves, & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barrée, & quelquefois encore par ce chiffre compofé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Temps* étoit imparfait, la breve ne valoit que deux rondes, & cela fe marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours, & cela marquoit une diminution de moitié fur la valeur de chaque note. Nous indiquons aujourd'hui la même chofe en barrant le C. Quelques-uns ont auffi appellé *Temps mineur* cette mefure du C barré où les notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *Temps majeur* celle du C plein ou de la mefure ordinaire a quatre *Temps*.

Nous avons bien retenu la mefure triple des anciens, de même que la double; mais par la plus étrange bizarrerie, de leurs deux manieres de divifer les Notes, nous n'avons retenu que la fous-double, quoique nous n'ayons pas moins befoin de l'autre; de forte que pour divifer une mefure ou un *Temps* en trois parties égales les fignes nous manquent, & à peine fait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'infuffifance des fignes. (Voyez Triple.)

Nous avons ajouté aux anciennes mufiques une combinaifon de *Temps*, qui eft la mefure à quatre; mais comme elle fe peut toujours réfoudre en deux mefures à deux, on peut dire que nous n'avons abfolument que deux *Temps* & trois *Temps* pour parties aliquotes de toutes nos différentes mefures.

Il y a autant de différentes valeurs de *Temps* qu'il y a de fortes de mefures & de modifications de mouvement. Mais quand une fois la mefure & le mouvement font déterminés, toutes les mefures doivent être parfaitement égales, & tous les *Temps* de chaque mefure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre fenfible cette égalité, on frappe chaque mefure,

mesure, & l'on marque chaque *Temps* par un mouvemen de la main ou du pied; & sur ces mouvemens on règle exactement les différentes valeurs des Notes, selon le caractere de la mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de suivre tous les *Temps* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon Musicien, & qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider, & supplée à tout mouvement sensible; en sorte que dans un concert chacun suit la même mesure avec la derniere précision, sans qu'un autre la marque & sans la marquer soi-même.

Des divers *Temps* d'une mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. De *Temps* qui se marque davantage s'appelle *Temps fort*; celui qui se marque moins s'appelle *Temps foible*: c'est ce que M. Rameau, dans son *Traité d'Harmonie*, appelle *Temps bon* & *Temps mauvais*. Les *Temps* forts sont, le premier dans la mesure à deux *Temps*, le premier & le troisieme dans les mesures à trois & quatre. A l'égard du second *Temps*, il est toujours foible das toutes les mesures, & il en est de même du quatrieme dans la mesure à quatre *Temps*

Si l'on subdivise chaque *Temps* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *Temps* ou *demi-Temps*, on aura derechef *Temps fort* pour la premiere moitié. *Temps foible* pour la seconde; & il n'y a point de partie d'un *Temps* qu'on ne puisse subdiviser de la même maniere. Toute Note qui commence sur le *Temps foible* & finit sur le *Temps fort*, est une Note à *contre-Temps*; & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la mesure, on l'appelle *syncope*. (Voyez Syncope.)

Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les dissonances. Car toute dissonance bien préparée doit l'être sur le *Temps* foible, & frappée sur le *Temps* fort; excepté cependant dans des suites de cadences évitées,

où cette règle, quoiqu'appliquable à la premiere dissonance, ne l'est pas également aux autres. (Voyez DISSONANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un air indique un mouvement lent & doux, des sons filés gracieusement & animés d'une expression tendre & touchante. Les Italiens se servent du mot *Amoroso* pour exprimer à-peu-près la même chose : mais le caractere de l'*Amoroso* a plus d'accent, & respire je ne sais quoi de moins fade & de plus passionné.

TENEDIUS. Sorte de Nome pour les flûtes dans l'anciene musique des Grecs.

TENEUR, *s. f.* Terme du plain-chant, qui marque dans la Psalmodie la partie qui regne depuis la fin de l'intonation jusqu'à la médiation, & depuis la médiation jusqu'à la terminaison. Cette *Teneur*, qu'on peut appeller la dominante de la Psalmodie, est presque toujours sur le même ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencemens du contre-point, on donnoit le nom de *Tenor* à la partie la plus basse.

TENUE, *s. f.* Son soutenu par une partie durant deux ou plusieurs mesures, tandis que d'autres parties travaillent. (Voyez MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les parties font des *Tenues* à la fois ; & alors il ne faut pas que la *Tenue* soit si longue que le sentiment de la mesure s'y laisse oublier.

TÊTE. La *Tête* ou le corps d'une note est cette partie qui en détermine la position, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie, les notes n'avoient que des *Têtes* noires : car la plupart des notes étant quarrées, il eut été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impression l'on forma des *Têtes* de notes blanches, c'est-à-dire, vides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres sont en usage ; & tout le reste égale, une *Tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *Tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.)

TÉTRACORDE, *s. m.* C'étoit dans la musique ancienne un ordre ou systême particulier de sons dont les cordes extrêmes sonnoient la quarte. Ce systême s'appelloit *tétracorde*, parce que les sons qui le composoient étoient ordinairement au nombre de quatre; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boëce, dit que la musique dans sa premiere simplicité n'avoit que quatre sons ou cordes, dont les deux extrêmes sonnoient le diapason entr'elles, tandis que les deux moyennes distantes d'un *ton* l'une de l'autre, sonnoient chacune la quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boëce dit encore qu'après l'addition de trois cordes faites par différens auteurs, Lychaon Samien en ajouta une huitieme qu'il plaça entre la trite & la paramèse, qui étoient auparavant la même corde; ce qui rendit l'octacorde complet & composé de deux *tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'heptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me semble qu'il ne dit point cela. Il dit, au contraire, que Pythagore ayant remarqué que, bien que le son moyen des deux *tétracordes* conjoints sonnât la consonnance de la quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois dissonans: il inséra entre les deux *tétracordes* une huitieme corde, qui les divisant par un *ton* d'intervalle, substitua le diapason ou l'octave à la septieme entre leurs extrêmes, & produisit encore une nouvelle consonnance entre chacune des deux cordes moyennes & l'extrémité qui lui étoit opposée.

Sur la maniere dont se fit cette addition, Nicomaque & Boëce sont tous deux également embrouillés; & non contens de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voyez SYSTÊME, TRITE, PARAMÈSE.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boëce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à

l'étendue du *tétracorde* : mais soit que l'on compte ou que l'on pese les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, & c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet intervalle de quarte est essentiel au *tétracorde*; c'est pourquoi les sons extrêmes qui forment cet intervalle sont appellés *immuables* ou *fixes* par les anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manieres.

Au contraire, le nombre de quatre cordes d'où le *tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit dans l'ancienne musique des *tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un temps, les *tétracordes* enharmoniques. Tel étoit, selon Meibomius, le second *tétracorde* du système ancien, avant qu'on y eût inséré une nouvelle corde.

Quant au premier *tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque ; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le ton, le diton, le sémi-ton, & que du tout il forma le *tétracorde* diatonique ; (notez que cela feroit un Pentacorpe :) au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus long temps avant lui.

Les *tétracordes* ne resterent pas long-temps bornés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troisieme, puis un quatrieme ; nombre auquel le système des Grecs demeura fixé.

Tous les *tétracordes* étoient conjoints, c'est-à-dire, que la derniere corde du premier servoit toujours de premiere corde au second, & ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisieme *tétracorde*, où il y avoit *disjonction*, laquelle (Voyez ce mot) mettoit un ton d'intervalle entre la plus haute corde du *tétracorde* inférieur & la plus basse du *tétracorde* supérieur. (Voyez SYNAPHE, DIAZEUXIS.) Or, comme cette disjonction du troisieme *tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrieme,

cela fit approprier à ce troisieme *tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl.* H, *Fig.* 2.)

Voici les noms de ces *tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui se trouvoit placé un *ton* au-dessus de la corde proslambanomène, s'appelloit le *tétracorde-hypaton*, ou des principales; le second en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appelloit le *tétracorde-méson*, ou des moyennes; le troisieme, quand il étoit conjoint au second & séparé du quatrieme, s'appelloit le *tétracorde-synnéménon*, ou des conjointes; mais quand il étoit séparé du second & conjoint au quatrieme, alors ce troisieme *tétracorde* prenoit le nom de *diézeugménon*, ou des divisées. Enfin le quatrieme s'appelloit le *tétracorde-hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce systême un cinquieme *tétracorde*, que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systêmes particuliers des *tétracordes* firent enfin place à celui de l'octave qui les fournit tous.

Les deux cordes extrêmes de chacun de ces *tétracordes* étoient appellées *immuables*, parce que leur accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient aussi chacun deux cordes moyennes, qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées selon le genre & même selon l'espèce du genre; ce qui se faisoit dans tous les *tétracordes* également : c'est pour cela que ces cordes étoient appellées *mobiles*.

Il y avoit six espèces principales d'accord, selon les Aristoxéniens; savoir, deux pour le genre diatonique, trois pour le chromatique, & une seulement pour l'enharmonique. (Voyez ces mots.) Ptolomée réduit ces six espèces à cinq. (Voyez *Pl.* M, *Fig.* 5.)

Ces diverses espèces, ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par genre.

I. L'accord diatonique ordinaire du *tétracorde*, formoit trois intervalles, dont le premier étoit toujours d'un sémi-ton, &

les deux autres d'un *ton* chacun, de cette maniere, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

II. Pour le genre chromatique, il falloit baisser d'un sémi-ton la troisieme corde, & l'on avoit deux sémi-tons consécutifs, puis une tierce mineure : *mi*, *fa*, *fa* dièse, *la*

III. Enfin, pour le genre enharmonique, il falloit baisser les deux cordes du milieu jusqu'à ce qu'on eût deux quarts-de-*ton* consécutifs, puis une tierce majeure : *Mi*, *mi* demi-dièse, *fa*, *la*; ce qui donnoit entre le *mi* dièse & le *fa* un véritable intervalle enharmonique.

Les cordes semblables, quoiqu'elles se solfiassent par les mêmes syllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *tétracordes*, mais elles avoient dans les *tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la *Figu.* 2 de la *Pl.* H.

Les cordes homologues, considérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *tétracordes* respectifs : ainsi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers sons de l'intervalle serré, c'est-à-dire, au son le plus grave de chaque *tétracorde*; de *Mésopycni* aux seconds ou moyens; d'*Oxypycni* aux troisiemes ou aigus; & d'*Apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux intervalles serrés. (Voyez SYSTEME.)

Cette division du systême des Grecs par *tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce systême n'avoit été produit par aucun sentiment d'harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des intervalles plus serrés les inflexions des voix que leur langue sonore & harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, & surtout à celle de leur poésie, qui d'abord fut un véritable chant; de sorte que la musique n'étoit alors que l'accent de la parole, & ne devint un art séparé qu'après un long trait de temps. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre cordes, dont toutes les autres

n'étoient que les répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur systême & le nôtre qu'entre un *tétracorde* & une octave, & que la marche fondamentale, à notre mode, que nous donnons pour base à leur systême, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous un octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

3. Parce que leurs *tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entiere indépendance respective.

4. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque genre, & se pratiquoient dans le même mode; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'est le nom Grec de la quadruple octave, qu'on appelle aussi vingt-neuvieme Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet intervalle; car leur systême de musique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTEME.)

TÉTRATONON. C'est le nom Grec d'un intervalle de quatre *tons*, qu'on appelle aujourd'hui *quinte-superflue* (Voy. QUINTE.)

TEXTE. C'est le poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, & l'on ne dit plus le *texte* chez les Musiciens; on dit *les paroles*. (Voyez PAROLES.)

THE. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

THÉSIS, *s. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois le temps fort ou le frappé de la mesure.

THO. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La derniere des consonnances simples & directes dans l'ordre de leur génération, & la premiere des deux

consonnances imparfaites. (Voyez Consonnance.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour consonnante, elle n'avoit point parmi eux de nom générique, mais elle prenoit seulement le nom de l'intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *tierce*, parce que son intervalle est toujours composé de deux degrés ou de trois sons diatoniques. A ne considérer les *tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire, par leurs degrés, on en trouve de quatre sortes; deux consonnantes & deux dissonantes.

Les consonnantes sont : 1°. La *tierce majeure* que les Grecs appelloient *diton*, composée de deux *tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport est de 4 à 5. 2°. La *tierce mineure* appellée par les Grecs *hémiditon*, & composée d'un ton & demi, comme *mi sol*. Son rapport est de 5 à 6.

Les *tierces* dissonantes sont : 1°. La *tierce* diminuée, composée de deux sémi-tons majeurs, comme *si re* bémol, dont le rapport est de 125 à 144. 2°. La *tierce* superflue, composée de deux tons & demi, comme *fa la* dièse. Son rapport est de 96 à 125.

Ce dernier intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même mode, ne s'emploie jamais, ni dans l'harmonie, ni dans la mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois dans le chant la *tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune mélodie; & voilà pourquoi l'accord de sixte superflue ne se renverse pas.

Les *tierces* consonnantes sont l'ame de l'harmonie, surtout la *tierce* majeure, qui est sonore & brillante; la *tierce* mineure est plus tendre & plus triste; elle a beaucoup de douceur quand l'intervalle en est redoublé, c'est-à-dire, qu'elle fait la dixieme. En général, les *tierces* veulent être portées dans le haut; dans le bas elles sont sourdes & peu harmonieuses: c'est pourquoi jamais *duo* de basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens Musiciens avoient sur les *tierces* des loix presque aussi séveres que sur les quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'espèces différentes, surtout par mouvemens semblables. Aujourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes loix du mode les règles particulieres des accords, on fait sans faute, par mouvemens semblables ou contraires,

contraires, par degrés conjoints ou disjoints, autant de *tierces* majeures ou mineures consécutives que la modulation en peut comporter, & l'on a des *duo* fort agréables, qui du commencement à la fin ne procédent que par *tierces*.

Quoique la *tierce* entre dans la plupart des accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques-uns appellent accord de *tierce-quarte*, et que nous connoissons plus communément sous le nom de petite-sixte. Voyez ACCORD, SIXTE.

TIERCE *de Picardie*. Les Musiciens appellent ainsi, par plaisanterie, la *tierce* majeure donnée au lieu de la mineur à la finale d'un morceau composé en mode mineur. Comme l'accord parfait majeur est plus harmonieux que le mineur, on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuse, avoit quelque chose de niais et de mal-chantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours aujourd'hui par l'accord qui convient au mode de la pièce, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur: car alors la finale du premier mode porte également la *tierce* majeure pour annoncer le second

Tierce de Picardie: parce que l'usage de cette finale est restée plus long-temps dans la musique d'Eglise, & par conséquent en Picardie, où il y a musique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Eglises.

TIRADE, *s. f.* Lorsque deux Notes sont séparées par un intervalle disjoint, & qu'on remplit cet intervalle de toutes ses Notes diatoniques, cela s'appelle une *tirade*. La *tirade* differe de la fusée, en ce que les sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la fusée sont très rapides, & ne sont pas sensibles dans la mesure; au lieu que ceux de la *tirade* ayant une valeur sensible, peuvent être lents & même inégaux.

Les anciens nommoient en Grec *ἀγωγη* & en Latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *tirade*; & ils en distinguoient de trois sortes. 1°. Si les sons se suivoient en montant, ils appelloient cela *εὐθεῖα ductus rectus*. 2°. S'ils se suivoient en descendant, c'étoit *ἀνακάμπτω ductus revertens*.

3°. Que si, après avoir monté par bémol, ils redescendoient par béquarre, ou réciproquement, cela s'appelloit περιφὴς, *ductus circumcurrens*. Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PÉRIPHERES.

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous ses différens passages.

TON. Ce mot a plusieurs sens en musique.

1°. Il se prend d'abord pour un intervalle qui caractérise le système & le genre diatonique. Dans cette acception il y a deux sortes de *tons*; savoir, le *ton majeur*, dont le rapport est de 8 à 9, & qui résulte de la différence de la quarte à la quinte : & le *ton mineur*, dont le rapport est de 9 à 10, & qui résulte de la différence de la tierce mineure à la quarte.

La génération du *ton* majeur & celle du *ton* mineur se trouvent également à la deuxieme quinte *re* commençant par *ut* : car la quantité dont ce *re* surpasse l'octave du premier *ut*, est justement dans le rapport de 8 à 9; & celle dont ce même *re* est surpassé par *mi*, tierce majeure de cette octave, est dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *ton* le degré d'élévation que prennent les voix, ou sur lequel sont montés les instrumens, pour exécuter la musique. C'est en ce sens qu'on dit, dans un concert, que le *ton* est trop haut ou trop bas. Dans les Eglises il y a le *ton* du chœur pour le plain-chant. Il y a pour la musique, *ton* de Chapelle & *ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe : mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un instrument qui sert à donner le *ton* de l'accord à tout un Orchestre. Cet instrument, que quelques-uns appellent aussi Choriste, est un sifflet, qui au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on alonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même son sous la même division. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un son fixe qui soit toujours exac-

tement le même. Peut-être depuis qu'il existe de la musique n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *ton*. M. Diderot a donné dans ses principes d'Acoustique, les moyens de fixer le *ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *ton* se prend pour une regle de modulation relative à une Note ou corde principale, qu'on appelle *tonique*. (Voyez TONIQUE).

Sur les *tons* des anciens, (voyez MODE).

Comme notre système moderne est composé de douze cordes ou sons différens, chacun de ces sons peut servir de fondement à un *ton*, c'est-à-dire en être la tonique, Ce sont déjà douze *tons*; & comme le mode majeur & le mode mineur sont applicables à chaque *ton*, ce sont vingt-quatre modulations dont notre musique est susceptible sur ces douze *tons*. (Voyez MODULATION).

Ces *tons* diffèrent entr'eux par les divers degrés d'élévation entre le grave & l'aigu qu'occupent les toniques. Ils diffèrent encore par les diverses altérations des sons & des intervalles, produites en chaque *ton* par le tempérament; de sorte que sur un clavecin bien d'accord une oreille exercée reconnoît sans peine un *ton* quelconque dont on lui fait entendre la modulation; & ces *tons* se reconnoissent également sur des clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *ton* reçoit de l'accord total, que du degré d'élévation que la tonique occupe dans le clavier.

De-là naît une source de variétés & de beautés dans la modulation. De-là naît une diversité & une énergie admirable dans l'expression. De-là naît enfin la faculté d'exciter des sentimens différens avec des accords semblables frappés en différens *tons* Faut-il du majestueux, du grave? L'*F ut fa*, & les *tons* majeurs par bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? prenez A *mi la*, D *la re*, les *tons* majeurs par dièses. Faut-il du touchant, du tendre? prenez les *tons* mineurs par bémol. C *sol ut* mineur porte

la tendresse dans l'ame ; F *ut fa* mineur va jusqu'au lugubre & à la douleur. En un mot chaque *ton*, chaque mode, a son expression propre qu'il faut savoir connoître, & c'est-là un des moyens qui rendent un habile compositeur maître, en quelque maniere, des affections de ceux qui l'écoutent: c'est une espèce d'équivalent aux modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'est pourtant de cette agréable & riche diversité que M. Rameau voudroit priver la musique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'harmonie de chaque mode, par sa regle du tempérament, regle déjà si souvent proposée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain cependant qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perdre de l'autre; & quand on supposeroit (ce qui n'est pas) que l'harmonie en général en seroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expression? (Voyez Tempérament).

TON DU QUART. C'est ainsi que les Organistes & Musiciens d'Eglise ont appellé le Plagal du mode mineur, qui s'arrête & finit sur la dominante au lieu de tomber sur la tonique. Ce nom de *ton du quart* lui vient de ce que telle est spécialement la modulation du quatrieme *ton* dans le plain chant.

TONS DE L'EGLISE. Ce sont des manieres de moduler le plain-chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit, en suivant certaines regles admises dans toutes les Eglises où l'on pratique le chant Grégorien.

On compte huit *tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre plagaux ou collatéraux. On appelle *tons* authentiques ceux où la tonique occupe à-peu-près le plus bas degré du chant; mais si le chant descend jusqu'à trois degrés plus bas que la tonique, alors le *ton* est Plagal.

Les quatre *tons* authentiques ont leurs finales à un degré l'une de l'autre, selon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa sol*. Ainsi le premier de ces *tons* répondant au mode Dorien des Grecs, le second répond au Phrygien, le troi-

ſieme à l'Eolien (& non pas au Lydien, comme diſent les Symphoniſtes), & le dernier au Mixolydien. C'eſt Saint Miroclet, Evêque de Milan, ou, ſelon d'autres, Saint Ambroiſe, qui vers l'an 370, choiſit ces quatre *tons* pour compoſer le chant de l'Egliſe de Milan; & c'eſt, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques qui ont fait donner à ces quatre *tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons employés dans ces quatre *tons* n'occupoient pas tout le Diſdiapaſon ou les quinze cordes de l'ancien Syſtême, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *tons* qu'on appelle Plagaux, leſquels ayant les mêmes Diapaſons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Eolien, & à l'Hyper-Mixolydien. D'autres attribuent à Guy d'Arezzo l'envention de ce dernier.

C'eſt de-là que les quatre *tons* authentiques ont chacun un plagal pour collatéral ou ſupplément; de ſorte qu'après le premier *ton*, qui eſt authentique, vient le ſecond *ton*, qui eſt ſon plagal; le troiſieme authentique, le quatrieme plagal, & ainſi de ſuite. Ce qui fait que les modes ou *tons* authentiques s'appellent auſſi impairs, & les plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *tons*.

Le diſcernement des *tons* authentiques ou plagaux eſt indiſpenſable à celui qui donne le *ton* du chœur; car ſi le chant eſt dans un *ton* plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le *Medium* de la voix; & ſi le *ton* eſt authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette obſervation, on expoſe les voix à ſe forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *tons* qu'on appelle *Mixtes*, c'eſt-à-dire, mêlées de l'Authente & du plagal, ou qui ſont en partie principaux & en partie collatéraux; on les appelle auſſi *tons* ou modes communs. En ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *ton* ſe prend de celui des deux qui domine, ou qui ſe fait ſentir le plus, ſurtout à la fin de la pièce.

Quelquefois on fait dans un *ton* des tranſpoſitions à la

Quinte : ainſi au lieu de *re* dans le premier *ton*, l'on aura *la* pour finale, *ſi* pour *mi*, *ut* pour *fa*, & ainſi de ſuite. Mais ſi l'ordre & la modulation ne changent pas, le Ton ne change pas non plus, quoique pour la commodité des voix la finale ſoit tranſpoſée Ce ſont des obſervations à faire pour le Chantre ou l'Organiſte qui donne l'intonation.

Pour approprier, autant qu'il eſt poſſible, l'étendue de tous ces *tons* à celle d'une ſeule voix, les Organiſtes ont cherché les *tons* de la muſique les plus correſpondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton. . .	*Re* mineur.
Second Ton. . .	*Sol* mineur.
Troiſieme Ton. .	*La* mineur, ou *Sol*.
Quatrieme Ton. .	*La* mineur, finiſſant ſur la dominante.
Cinquieme Ton. .	*Ut* majeur ou *Re*.
Sixieme Ton. . .	*Fa* majeur.
Septieme Ton. .	*Re* majeur.
Huitieme Ton. .	*Sol* majeur, en faiſant ſentir le Ton d'*Ut*.

On auroit pu réduire ces huit *tons* encore à une moindre étendue, en mettant à l'uniſſon la plus haute Note de chaque *ton*, ou ſi l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle en terme de plain-chant *dominante* : mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *tons* ainſi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des tranſpoſitions plus difficiles & moins harmonieuſes que celles qui ſont en uſage.

Au reſte, les *tons de l'Egliſe* ne ſont point aſſervis aux loix des *tons* de la muſique; il n'y eſt point queſtion de médiante ni de note ſenſible, le mode y eſt peu déterminé, & on y laiſſe les ſémi-tons où ils ſe trouvent dans l'ordre

naturelle de l'échelle, pourvu feulement qu'ils ne produifent ni triton ni fauffe-quinte fur la tonique.

TONIQUE, *s. f.* Nom de la corde principale fur laquelle le ton eft établi. Tous les airs finiffent communément par cette note, furtout à la baffe. C'eft l'efpèce de tierce que porte la *tonique*, qui détérmine le mode. Auffi l'on peut compofer dans les deux modes fur la meme *tonique*. Enfin, les muficiens reconnoiffent cette propriété dans la tonique, que l'accord parfait n'appartient rigoureufement qu'à elle feule. Lorfqu'on frappe cet accord fur une autre note, ou quelque diffonance eft fous-entendue, ou cette note devient *tonique* pour le moment.

Par la méthode des tranfpofitions, la *tonique* porte le nom d'*ut* en mode majeur, & de *la* en mode mineur. (V. TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANPOSITION, CLEFS, TRANSPOSÉE.

Tonique eft auffi le nom donné par Ariftoxène à l'une des trois efpèces de genre chromatique, dont il explique les divifions, & qui eft le chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux fémi-tons confécutifs, puis une tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique eft quelquefois adjectif. On dit corde *tonique*, note *tonique*, accord *tonique*, écho *tonique*, &c.

TOUS, & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit fouvent dans les parties de fymphonie d'un concerto, après cet autre mot *feul*, ou *folo*, qui marque un récit. Le mot *tous* indique le lieu où finit ce récit, & où reprend tout l'orcheftre.

TRAIT. Terme de plain-chant, marquant la pfalmodie d'un pfeaume ou de quelques verfets de pfeaume, traînée ou alongée fur un air lugubre, qu'on fubftitue en quelques accafions aux chants joyeux de l'*Alleluia* & de profes. Le chant des *traits* doit être compofé dans le fecond ou dans le huitieme ton ; les autres n'y font pas propres.

TRAIT, *tractus*, eft auffi le nom d'une ancienne figure de note appellée autrement. *Plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION, *f. f.* C'eft dans le chant une maniere d'a-

doucir le saut d'un intervalle disjoint, en insérant des sons diatoniques entre ceux qui forment cet intervalle. La *transition* est proprement une tirade non notée; quelquefois aussi elle n'est qu'un port-de-voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un degré diatonique. Ainsi, pour passer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *transition* se prend sur l'*ut*.

Transition dans l'harmonie est une marche fondamentale propre à changer de genre ou de ton d'une maniere sensible, réguliere & quelquefois par des intermédiaires. Ainsi dans le genre diatonique quand la basse marche de maniere à exiger dans les parties le passage d'un sémi-ton mineur, c'est une *transition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.)

Que si l'on passe d'un ton dans un autre à la faveur d'un accord de septieme diminuée, c'est une *transition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'est dans nos vieilles musiques le transport de la signification d'un point à une note séparée par d'autres notes de ce même point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER, *v. a. & n.* Ce mot a plusieurs sens en musique.

On *transpose* en exécutant, lorsqu'on joue une pièce de musique dans un autre ton que celui où elle est écrite. (Voy. TRANSPOSITION.)

On *transpose* en écrivant, lorsqu'on note une piéce de musique dans un autre ton que celui où elle a été composée. Ce qui oblige non-seulement à changer la position de toutes les notes dans le même rapport, mais encore à armer la clef différemment selon les regles prescrites à l'article *clef transposée*.

Enfin l'on *transpose* en solfiant, lorsque sans avoir égard aux noms naturels des notes, on leur en donne de relatifs au ton, au mode, dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un air ou une pièce de musique d'un ton à un autre.

Comme il n'y a que deux modes dans notre musique, composer en tel ou tel ton n'est autre chose que fixer sur

telle ou telle tonique celui de ces deux modes qu'on a choisi. Mais comme l'ordre des sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même mode, on corrige ces différences par le moyen des dièses ou des bémols, dont on arme la clef, & qui transportent les deux sémi-tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le mode & le ton dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSÉE.)

Quand on veut donc transposer dans un ton un air composé dans un autre, il s'agit premierement d'en élever ou abaisser la tonique & toutes les notes d'un ou de plusieurs degrés, selon le ton que l'on a choisi, puis d'armer la clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau ton. Tout cela est égal pour les voix : car en appellant toujours *ut* la tonique du mode majeur, & *la* celle du mode mineur, elles suivent toutes les affections du mode, sans même y songer. (Voyez SOLFIER.) Mais ce n'est pas pour un symphoniste une attention légere de jouer dans un ton ce qui est noté dans un autre; car, quoiqu'il se guide par les notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en sonnent de toutes différentes, & qu'il les altere tout différemment selon la différente maniere dont la clef doit être armée pour le ton noté & pour le ton transposé; de sorte que souvent il doit faire des dièses où il voit des bémols, *& vice versa*, &c.

C'est, ce me semble, un grand avantage du systême de l'auteur de ce dictionnaire, de rendre la musique notée également propre à tous les tons en changeant une seule lettre. Cela fait qu'en quelque ton qu'on transpose, les instrumens qui exécutent n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la note, sans jamais avoir l'embarras de la *transposition*. (Voyez NOTE.)

TRAVAILLER, *v. n.* On dit qu'une partie *travaille* quand elle fait beaucoup de notes & de diminutions, tandis que d'autres parties font des tenues & marchent plus posément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'octave de la sixte ou la sixte de l'octave. Cet intervalle s'appelle *treizieme*, parce

qu'il eſt formé de douze degrés diatoniques, c'eſt-à-dire, de treize ſons.

TREMBLEMENT, *ſ. m.* Agrément du chant que les Italiens appellent *trillo*, & qu'on déſigne plus ſouvent en François par le mot *Cadence.* (Voyez CADENCE.

On employoit auſſi jadis le terme de *tremblement*, en Italien *tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des inſtrumens à archet, de battre pluſieurs fois la note du même coup d'archet, comme pour imiter le *tremblant* de l'orgue. Le nom ni la choſe ne ſont plus en uſage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE, *ſ. f.* Ce terme en muſique a deux ſens différens. Dans le calcul, c'eſt la proportion harmonique; dans la pratique, c'eſt l'accord parfait majeur qui réſulte de cette même proportion, & qui eſt compoſé d'un ſon fondamental, de ſa tierce majeure, & de ſa quinte.

Triade, parce qu'elle eſt compoſée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle eſt dans la proportion harmonique, & quelle eſt la ſource de toute harmonie.

TRIHEMITON. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appellons tierce mineure; ils l'appelloient auſſi quelquefois *Hémiditon.* (Voyez HEMI ou SÉMI.

TRILL ou tremblement. (Voyez CADENCE.)

TRIMELES. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne muſique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois modes conſécutifs, ſavoir, le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attibuent l'invention de ce nome compoſé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En Italien *terzetto.* Muſique à trois parties principales ou récitantes. Cette eſpèce de compoſition paſſe pour la plus excellente, & doit être auſſi la plus réguliere de toutes. Outre les regles générales du contre-point, il y en le *trio* de plus rigoureuſes, dont la parfaite obſervation tend à produire la plus agréable de toutes les harmonies. Ces regles découlent toutes de ce principe, que l'accord parfait étant compoſé de trois différens, il faut dans chaque

accord pour remplir l'harmonie, distribuer ces trois sons, autant qu'il se peut, aux trois parties du *trio*. A l'égard des dissonances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur accord est composé de plus de trois sons, c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, & de bien choisir, outre la dissonance, les sons qui doivent par préference l'accompagner.

De-là ces diverses regles : de ne passer aucun accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte, par conséquent d'éviter de frapper à la fois la quinte & l'octave, ou la quarte & la quinte ; de ne pratiquer l'octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes parties ; d'éviter la quarte autant qu'il se peut : car toutes les parties d'un *trio*, prises deux à deux, doivent former des Duo parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites regles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe.

Comme toutes ces regles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, & qu'on n'entendit jamais *trio* régulier & harmonieux avoir un chant déterminé & sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *trio* rigoureux est un mauvais genre de musique. Aussi ces regles si séveres sont-elles depuis long-temps abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, & quelque peine qu'elle ait coutée à composer.

On doit se rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent seulement des parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les accompagnemens ni les remplissages De sorte qu'une musique à quatre ou cinq parties peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des accords que des chants, non contens des difficultés du *Trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double Trio*, dont les parties sont doublées & toutes obligées; ils ont un *Double-Trio* du sieur Duché, qui passe pour un chef-d'œuvre d'harmonie.

TRIPLE, *adj.* Genre de mesure dans laquelle les mesures, les temps, ou les aliquotes des temps se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de mesures *triples* dont Bononcini, Lorenzo Penna, & Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses *Alberti Musicali*, & le troisieme son dictionnaire. Ces deux classes sont la mesure ternaire, ou à trois temps & la mesure binaire, dont les temps sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens musiciens regardoient la mesure à trois temps comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cause de cela, le nom de *Mode parfait.* Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Temps*, *Prolation*, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces mesures, selon les diverses valeurs des notes qui les remplissoient; mais quelles que fussent ces notes, dès que la mesure étoit *triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espèce de note qui, même sans point, remplissoit exactement une mesure, & se subdivisoit en trois autres notes égales, une pour chaque temps. Ainsi dans la *triple parfaite*, la breve on quarrée valoit, non deux, mais trois sémi-breves ou rondes; & ainsi des autres espèces de mesures *triples* Il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorsque cette breve étoit immédiatement précédée ou suivie d'une sémi-breve; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une mesure juste, dont la sémi-breve valoit un temps c'étoit une nécessité que la breve n'en valût que deux; & ainsi des autres mesures.

C'est ainsi que se formoient les temps de la mesure *triple*: mais quant aux subdivisions de ces mêmes temps; elles se faisoient toujours selon la raison sous-double, & je ne connois point d'ancienne musique où les temps soient divisés en raison *sous triple.*

Les modernes ont aussi plusieurs mesures à trois temps, de différentes valeurs, dont la plus simple se marque par un trois, & se remplit d'une blanche pointée, faisant une noire pour chaque temps. Toutes les autres sont des mesures ap-

pellées doubles, à cause que leur signe est composé de deux chiffres. (Voyez MESURE.)

La seconde espèce de *triple* est celle qui se rapporte, non au nombre des temps de la mesure, mais à la division de chaque temps en raison *sous-triple*. Cette mesure est, comme je viens de le dire, de moderne invention, & se subdivise en deux espèces, mesure à deux temps & mesure à trois temps, dont celles-ci peuvent être considérées comme des mesures doublement triples; savoir, 1°. par les trois temps de la mesure, & 2°. par les trois parties égales de chaque temps. Les *triples* de cette derniere espèce s'expriment toutes en mesures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les mesures triples qui sont en usage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne sont plus gueres usitées.

I. *Triples* de la premiere espèce, c'est-à-dire, dont la mesure est à trois temps & chaque temps divisé en raison sous-double;

*3   *$\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ *$\frac{3}{16}$

II. *Triples* de la deuxieme espèce, c'est-à-dire, dont la mesure est à deux temps, & chaque temps divisé en raison *sous-triple*.

*$\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ *$\frac{12}{16}$

Ces deux dernieres mesures se battent à quatre temps.

III. *Triples* composées, c'est-à-dire, dont la mesure est à trois temps, & chaque temps encore divise en trois parties égales.

*$\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ *$\frac{9}{16}$

Toutes ces mesure *triples* se réduisent encore plus simplement à trois espèces, en ne comptant pour telles que celles qui se battent à trois temps; savoir, la *triple* de de Blanches, qui contient une Blanche par temps, & se marque ainsi $\frac{3}{2}$.

La *triple* de noires, qui contient une noire par temps, & se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *triple* des croches, qui contient une croche par temps ou une noire pointée par mesure, & marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la *Pl.* B des exemple de ces diverses mesures *triples*.

TRIPLÉ, *adj.* Un intervalle *triplé* est celui qui est porté à la triple octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'est le nom qu'on donnoit à la partie la plus aiguë dans les commencemens du contre-point.

TRITE, *s. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les anciens, la troisieme corde du tétracorde, c'est-à-dire, la seconde en comptanr du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *trites*; mais ce nom n'étoit en usage que dans le trois tétracordes aigus. Pour les deux graves, (voyez PARHYPATE.)

Ainsi il y avoit *trite* hyperboléon, *trite* diézeugménon, & *trite* synnéménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Boéce dit que le systême n'étant encore composé que de deux tétracordes conjoints, on donna le nom de *trite* à la cinquieme corde qu'on appelloit aussi *Paramèse*, c'est-à-dire, à la seconde corde en montant du second tétracorde; mais que Lycaon Samien ayant inséré une nouvelle corde entre la sixieme ou *Paranéte*, & la *trite*, celle-ci garda le seul nom de *trite* & perdit celui de *Paramèse*, qui fut donné à cette nouvelle corde. Ce n'est pas-la tout-à-fait ce que dit Boéce; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle dissonant composé de trois tons, deux majeurs & un mineur, qu'on peut appeller *Quarte-superflue*. (Voyez QUARTE.) Cet intervalle est égal, sur le clavier, à celui de la fausse-quinte : cependant les rapports numériques n'en sont pas égaux, celui du *triton* n'étant que de 32 à 45; ce qui vient de ce qu'aux intervalles égaux de part & d'autre, le *triton* n'a de plus qu'un ton majeur, au lieu de deux sémi-tons majeurs qu'à la fausse-quinte. (Voy. FAUSSE-QUINTE.)

Mai la plus condérable différence de la fausse-quinte & du *triton* est que celui-ci est une dissonance majeure que les parties sauvent en s'éloignant, & l'autre une dissonance mineure que les parties sauvent en s'approchant.

L'accord du *triton* n'est qu'un renversement de l'accord sensible, dont la dissonance est portée à la basse. D'où il suit que cet accord ne doit se placer que sur la quatrieme note du ton, qu'il doit s'accompagner de seconde & de sixte, & se sauveur de la sixte. (Voyez Sauver.)

TYMBRE. On appelle ainsi par métaphore cette qualité du son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moëlleux. Les sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la flûte & du Luth; les sons éclatans sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la vielle ou du haut-bois. Il y a même des instrumens, tels que le clavecin, qui sont à la fois sourds & aigres, & c'est le plus mauvais *tymbre*. Le beau *tymbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le *tymbre* du violon. (Voyez Son.)

V

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties du violon; & quand elle est double VV, elle marque que le premier & le second sont à l'unisson.

VALEUR DES NOTES. Outre la position des notes, qui en marque le ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le temps, c'est-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la note.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330: car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur de notes* que la quantité des syllabes; ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de musique purement instrumentale. Cependant le P. Mersenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, assure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion; & après en avoir lu moi-même la plus grande

partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manuſcrits du quatorzieme ſiecle, qui ſont à la Bibliotheque du Roi, ne porte point à juger que les diverſes figures de notes qu'on y trouve fuſſent de ſi nouvelle inſtitution. Enfin, c'eſt une choſe difficile à croire, que durant trois cens ans & plus, qui ſe ſont écoulés entre Guy Arétin & Jean de Muris, la muſique ait été totalement privée du rhythme & de la meſure, qui en ſont l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en ſoit, il eſt certain que les différentes *Valeurs des notes* ſont de fort ancienne invention. J'en trouve dès les premiers temps de cinq ſortes de figures, ſans compter la ligature & le point. Ces cinq ſont, la maxime, la longue, la breve, la ſémi-breve & la minime. *Planche* D. *Figure* 8. Toutes ces différentes notes ſont noires dans le manuſcrit de Guillaume de Machault; ce n'eſt que depuis l'invention de l'Imprimerie qu'on s'eſt aviſé de les faire blanches, & ajoutant de nouvelles notes, de diſtinguer les *Valeurs* par la couleur auſſi-bien que par la figure.

Les notes, quoique figurées de même, n'avoit pas toujours la même *Valeur*. Quelquefois la maxime valoit deux longues, ou la longue deux breves; quelquefois elle en valoit trois: cela dépendoit du mode; voyez MODE: il en étoit de même de la breve, par rapport à la ſémi-breve, & cela dépendoit du temps; voyez TEMPS: de même enfin de la ſémi-breve, par rapport à la minime; & cela dépendoit de la prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc longue double, longue parfaite, longue imparfaite, breve parfaite, breve altérée, ſémi-breve majeure, & ſémi-breve mineure, ſept différentes *Valeurs* auxquelles répondent quatre figures ſeulement, ſans compter la maxime ni la minime, notes de plus moderne invention. (*Voyez ces divers mots.*) Il y avoit encore beaucoup d'autres manieres de modifier les différentes *Valeurs* de ces *Notes*, par le point, par la ligature, & par la poſition de la queue. (Voyez LIGATURE, PLIQUE, POINT.)

Les

Les figures qu'on ajouta dans la suite à ces cinq ou six premières, furent la noire, la croche, la double-croche, la triple & même la quadruple-croche; ce qui feroit onze figures en tout: mais dès qu'on eut pris l'usage de séparer les mesures par des barres, on abandonna toutes les figures de notes qui valoient plusieurs mesures; comme la maxime, qui en valoit huit; la longue, qui en valoit quatre; & la breuve ou quarrée, qui en valoit deux.

La sémi-breve ou ronde, qui vaut une mesure entiere, est la plus longue *Valeur de notes* demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les *Valeurs* de toutes les autres notes: & comme la mesure binaire, qui avoit passé long-temps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus & servit de basse à toutes les autres mesures; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoit aussi passé pour plus parfaite; la ronde ne valut plus quelquefois trois blanches, mais deux seulement; la blanche deux noires, la noire deux croches, & ainsi de suite jusqu'à la quadruple-croche, si ce n'est dans les cas d'exception, ou la division sous-triple fut conservée, & indiquée par le chiffre 3 placé ou au-dessus ou au-dessous des notes. (Voyez *Pl.* F *Fig.* 8 & 9 les valeurs *& les figures de toutes ces différentes espèces de notes*.

Les ligatures furent aussi abolies en même temps, du moins quant aux changemens qu'elles produisoient dans les *Valeurs des notes*. Les queues, de quelque maniere qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe & toujours le même; & enfin la signification du point fut aussi toujours bornée à la moitié de la note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures de notes ont été mises, quant à la *Valeur*, & où elles sont actuellement. Les silences équivalens sont expliqués à l'article Silence.

L'Auteur de la Dissertation sur la Musique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit au mot Note quelques-unes des raisons qu'il allégue.

VARIATIONS. On entend sous ce nom toutes les manieres de broder & doubler un air, soit par des diminutions,

ſoit par des paſſages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoiſſe le fond de l'air que l'on appelle *ſimple*, & il faut en même temps que le caractere de chaque *variation* ſoit marqué par des différences qui ſoutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les ſymphoniſtes font ſouvent des *variations* impromptu ou ſuppoſées telles; mais plus ſouvent on les note. Les divers couplets des Folies d'Eſpagne, ſont autant de *variations* notées; on en trouve ſouvent auſſi dans les Chaconnes Françoiſes, & dans de petits airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris eſt allé admirer au Concert ſpirituel les *variations* des ſieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des ſieurs Guignon & Gaviniès, ſur des airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainſi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de chanſon à couplets, qui roule ordinairement ſur des ſujets badins ou ſatyriques. On fait remonter l'origine de ce petit poëme juſqu'au règne de Charlemagne: mais, ſelon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Baſſelin, Foulon de Vire en Normandie; & comme pour danſer ſur ces chants on s'aſſembloit dans le Val de Vire, ils furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles*.

L'air des *Vaudevilles* eſt communément peu muſical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne ſert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reſte, on n'y ſent pour l'ordinaire ni goût, ni chant, ni meſure. Le *Vaudeville* appartient excluſivement aux François, & ils en ont de très piquans & de très plaiſans.

VENTRE. Point de milieu de la vibration d'une corde ſonore, ou par cette vibration elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NŒUD.)

VIBRATION, *ſ. f.* Le corps ſonore en action ſort de ſon état de repos, par des ébranlemens légers, mais ſenſibles, fréquens & ſucceſſifs, dont chacun s'appelle une

Vibration. Ces *Vibrations*, communiquées a l'air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la ſenſation du ſon; & ce ſon eſt grave ou aigu, ſelon que les *Vibrations* ſont plus ou moins fréquentes dans le même temps. (Voyez SON.)

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les Muſiciens d'Egliſe expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de ville en ville & de cathédrale en cathédrale, pour attrapper quelques rétributions & vivre aux dépens des maîtres de Muſique qui ſont ſur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou corde à *jour*; c'eſt ſur les inſtrumens à manche, tels que la viole ou le violon, le ſon qu'on tire de la corde dans toute ſa longueur, depuis le fillet juſqu'au chevalet, ſans y placer aucun doigt.

Le ſon des *cordes à vide* eſt non-ſeulement plus grave, mais plus réſonnant & plus plein que quand on y poſe quelque doigt; ce qui vient de la molleſſe du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de violon évitent de toucher les *cordes à vide*, pour ôter cette inégalité de tymbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'eſt pas diſpenſée à propos. Cette maniere d'exécuter exige des poſitions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais auſſi quand on en a une fois acquis l'habitude, on eſt vraiment maître de ſon inſtrument; & dans les tons les plus difficiles l'exécution marche alors comme dans les plus aiſés.

VIF, *vivement.* En Italien *vivace*: ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé, une exécution hardie & pleine de feu.

VILLANELLE, *ſ. f.* Sorte de danſe ruſtique dont l'air doit être gai, marqué, d'une meſure très ſenſible. Le fond de cet air eſt ordinairement un couplet aſſez ſimple, ſur lequel on fait enſuite des doubles ou variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE, *ſ. f.* C'eſt ainſi qu'on appelle dans la Muſique Italienne cette partie de rempliſſage, qu'on appelle dans la Muſique Françoiſe quinte ou taille; car les François doublent ſouvent cette partie, c'eſt-à-dire, en font deux pour une;

ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* sert à lier les dessus aux basses, & à remplir d'une maniere harmonieuse le trop grand vide qui resteroit entre deux. C'est pourquoi la *Viole* est toujours nécessaire pour l'accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la basse à l'octave, comme il arrive souvent dans la Musique Italienne.

VIOLON. Symphoniste qui joue du *Violon* dans un orchestre. Les *Violons* se divisent ordinairement en premiers, qui jouent le premier dessus, & seconds, qui jouent le second dessus. Chacune des deux parties a son chef ou guide, qui s'appelle aussi le premier; savoir, le premier des premiers & le premier des seconds. Le premier des premiers *Violons* s'appelle aussi *premier Violon* tout court; il est le chef de tout l'orchestre: c'est celui qui donne l'accord, qui guide tous les symphonistes, qui les remet quand ils manquent, & sur lequel ils doivent tous se régler.

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens Musiciens appelloient cette partie de la Note, qu'on a depuis appellée la queue. (Voyez QUEUE.)

VITE. En Italien *Presto*. Ce mot à la tête d'un air indique le plus prompt de tous les mouvemens, & il n'a après lui que son superlatif *Prestissimo* ou *Presto assai*, *très vite*.

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON, *s. m.* Union de deux sons qui sont au même degré, dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux cordes sont de même matiere, égales en longueur, en grosseur, & également tendues, elles seront à l'*Unisson*. Mais il est faux de dire que deux sons à l'*Unisson* se confondent si parfaitement & aient une telle identité, que l'oreille ne puisse les distinguer: car ils peuvent différer de beaucoup quant au tymbre & quant au degré de force. Une cloche peut être à l'*Unisson* d'une corde de Guitarre, une Vieille à l'*Unisson* d'une flûte, & l'on n'en confondra point les sons.

Les zéro n'eſt pas un nombre, ni l'*Uniſſon* un intervalle; mais l'*Uniſſon* eſt à la ſérie des intervalles, ce qu'eſt le zéro à la ſérie des nombres; c'eſt le terme d'où ils partent, c'eſt le point de leur commencement.

Ce qui conſtitue l'*Uniſſon*, c'eſt l'égalité du nombre des vibrations faites en temps égaux par deux ſons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a intervalle entre les ſons qui les donnent. (Voyez CORDE, VIBRATION.

On s'eſt beaucoup tourmenté pour ſavoir ſi l'*Uniſſon* étoit une conſonnance. Ariſtote prétend que non, Muris aſſure que ſi, & le P. Merſenne ſe range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Conſonnance*, je ne vois pas quelle diſpute il peut y avoir là-deſſus. Si l'on n'entend par ce mot *Conſonnance* qu'une union de deux ſons agréables à l'oreille, l'*Uniſſon* ſera conſonnance aſſurément; mais ſi l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il eſt clair, qu'il ne le fera pas.

Une queſtion plus importante, eſt de ſavoir quel eſt le plus agreable à l'oreille, de l'*Uniſſon* ou d'un intervalle conſonnant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'harmonie, préferent l'accord des conſonnances à l'identité de l'*Uniſſon*; mais tous ceux qui, ſans habitude de l'harmonie, n'ont, ſi j'oſe parler ainſi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire: l'*Uniſſon* ſeul leur plaît, ou tout au plus l'octave; tout autre intervalle leur paraît diſcordant: d'où il s'enſuivroit, ce me ſemble, que l'harmonie la plus naturelle, & par conſéquent la meilleure, eſt à l'*Uniſſon*. (Voyez HARMONIE.)

C'eſt une obſervation connue de tous les muſiciens, que celle du frémiſſement & de la réſonance d'une corde au ſon d'une autre corde montée à l'*Uniſſon* de la premiere, ou même à ſon octave, ou même à l'octave de ſa quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le ſon d'une corde A met l'air en mouvement. Si une corde B ſe trouve dans la ſphere du mouvement de cet

air, il agira sur elle. Chaque corde n'est susceptible, dans un temps donné, que d'un certain nombre de vibrations. Si les vibrations dont la corde B est susceptible, sont égales en nombre à celles de la corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, & la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la corde A, & qu'il communique à la corde B, sont coïncidentes les vibrations de cette corde, & par conséquent augmenteront son mouvement, loin de le contrarier : ce mouvement ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible. Alors la corde B rendra du son ; car toute corde sonore qui frémit, sonne, & ce son sera nécessairement à l'*Unisson* de celui de la corde A.

Par la même raison l'octave aiguë frémira & résonnera aussi, mais moins fortement que l'*Unisson*, parce que la coïncidence des vibrations, & par conséquent l'impulsion de l'air, y est moins fréquente de la moitié; elle l'est encore moins dans la douzieme ou quinte-redoublée, & moins dans la dix-septieme ou tierce majeure triplée, derniere des consonnances qui frémisse & résonne sensiblement & directement : car quant à la tierce mineure & aux sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux cordes sont susceptibles en temps égal, sont commensurables, on ne peut douter que le son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune ; mais cet ébranlement n'étant plus sensible au-delà des quatre accords précédens, il est compté pour rien dans tout le reste. (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroît, par cette explication, qu'un son n'en fait jamais résoner un autre qu'en vertu de quelque *Unisson* ; car un son quelconque donne toujours l'*Unisson* de ses aliquotes ; mais comme il ne sauroit donner l'*Unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résoner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur

quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont Monsieur Rameau tire l'origine du mode mineur.

UNISSONI. Ce mot Italien écrit tout au long ou en abrégé dans une partition sur la portée vide du second violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du premier; & ce même mot écrit sur la portée vide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux arts ont quelque *Unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit: car l'attention partagée ne se repose nulle part; & quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a dans la musique une *Unité* successive qui se rapporte au sujet, & par laquelle toutes les parties bien liées composent un seul tout, dont on apperçoit l'ensemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus simultanée, & d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la musique & la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos pseaumes à quatre parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette harmonie pleine & nerveuse; & les premiers accords quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner. Mais à peine en ai-je écouté la suite, pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me lasse, & je suis enfin ennuyé de n'entendre que des accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne musique moderne, quoique l'harmonie en soit moins vigoureuse; & je me souviens qu'à l'opéra de Venise, loin qu'un bel air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractere des deux musiques dont l'une n'est seulement qu'une suite d'accords, & l'autre est une suite de chant. Or le plaisir de l'harmo-

nie n'est qu'un plaisir de pure sensation, & la jouissance des sens est toujours courte, la satiété & l'ennui la suivent de près : mais le plaisir de la mélodie & du chant, est un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au cœur, & que l'artiste peut toujours soutenir & renouveller à force de génie.

La musique doit donc nécessairement chanter, pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos systêmes d'accords & d'harmonie, la musique s'y prendra-t-elle pour chanter ? Si chaque partie a son chant propre, tous ces chants entendus à la fois se détruiront mutuellement, & ne feront plus de chant : si toutes les parties font le même chant, l'on n'aura plus d'harmonie, & le concert sera tout à l'unisson.

La maniere dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, & en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'harmonie, qui devroit étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine : les diverses parties, sans se confondre, concourent au même effet; & quoique chacune d'elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces parties réunies on n'entend sortir qu'un seul & même chant. C'est là ce que j'appelle *Unité de Mélodie*.

Voici comment l'harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce sont nos modes qui caractérisent nos chants, & nos modes sont fondés sur notre harmonie. Toutes les fois donc que l'harmonie renforce ou détermine le sentiment du mode & de la modulation, elle ajoute à l'expression du chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'art du compositeur est donc relativement à l'*Unité de Mélodie*, 1°. Quand le mode n'est pas assez déterminé par le chant, de le déterminer mieux par l'harmonie. 2°. De choisir & tourner ses accords de maniere que le son le plus saillant soit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait mieux sortir soit à la Basse. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque passage par des accords durs si l'expression est dure, & doux si l'expression est

eſt douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'accompagnement au *Forte - piano* de la mélodie. 5°. Enfin, de faire en ſorte que le chant des autres parties, loin de contrarier celui de la partie principale, le ſoutienne, le ſeconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la muſique vient toute de l'harmonie, donne l'exemple d'un même intervalle, qu'il appelle un même chant, lequel prend des caracteres tout différens, ſelon les diverſes manieres de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'accompagnement de la baſſe ne ſert qu'à déterminer le chant. Un ſimple intervalle n'eſt pas un chant, il ne devient chant que quand il a ſa place aſſignée dans le mode; & la baſſe en déterminant le mode & le lieu du mode qu'occupe cet intervalle, détermine alors cet intervalle à être tel ou tel chant: de ſorte que ſi par ce qui précede l'intervalle dans la même partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans ſa modulation, je ſoutiens qu'il aura ſon effet ſans aucune baſſe: ainſi l'harmonie n'agit dans cette occaſion, qu'en déterminant la mélodie à être telle ou telle, & c'eſt purement comme mélodie que l'intervalle a différentes expreſſions, ſelon le lieu du mode où il eſt employé.

L'*Unité de mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux mélodies à la fois, mais non pas que la mélodie ne paſſe jamais d'une partie à l'autre; au contraire, il y a ſouvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce paſſage, même du chant à l'accompagnement, pourvu que la parole ſoit toujours entendue. Il y a même des harmonies ſavantes & bien ménagées, où la mélodie, ſans être dans aucune partie, réſulte ſeulement de l'effet du tout. On en trouvera *Pl.* M *Fig.* 7. un exemple, qui bien que groſſier, ſuffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux chœurs, aux pièces de ſymphonie. Les hommes de génie en découvri-

ront suffisamment l'étendue & l'usage, & leurs ouvrages en instruiront les autres. Je conclus donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'ensuit : premierement, que toute musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelque harmonie qu'elle puisse avoir : secondement, que toute musique où l'on distingue plusieurs chants simultanés, est mauvaise, & qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'oin voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses musiques où un air sert d'accompagnement à un autre air.

C'est dans ce principe de l'*Unité* de mélodie que les Italiens ont senti & suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi, c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux musiques : & c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention, si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même ; cet essai produisit le *Devin du Village* ; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la musique Françoise.* C'est aux maîtres de l'art à juger si le principe est bon, & si j'ai bien suivi les regles qui en découlent.

UNIVOQUE, *adj.* les consonnances *Univoques* sont l'octave & ses repliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appella ainsi.

VOCAL, *adj.* Qui appartient au chant des voix. Tour de chant *Vocal* ; musique *Vocale.*

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la musique qui s'exécute par des voix. *Les symphonies d'un tel opéra sont assez bien faites ; mais la* Vocale *est mauvaise.*

VOIX, *s. f.* La somme de tous les sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *Voix* ; & les qualités de cette *Voix* dépendent aussi de celles des sons qui la for-

ment. Ainsi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du son en général. (Voyez SON.)

Les physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix*; ou, si l'on veut, ils considerent la même *Voix* sous différentes faces.

1. Comme un simple son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3. Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation & la variété des tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le son & dans la substance même de la *Voix*; modification différente de celle du chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamations des Anciens*, d'où ces divisions sont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes sortes de *Voix*. Je me contenterai de transcrire ici ce qu'il dit de la *Voix* chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

» Les anciens musiciens ont établi, après Aristoxène: 1°. Que la *Voix* de chant passe d'un degré d'élévation ou d'abaissement à un autre degré, c'est-à-dire, d'un ton à l'autre, par saut, sans parcourir l'intervalle qui les sépare: au lieu que celle du discours s'éleve & s'abaisse par un mouvement continu. 2°. Que la *Voix* de chant se soutient sur le même ton, considéré comme un point indivisible; ce qui n'arrive pas dans la simple prononciation.

» Cette marche par sauts & avec des repos, est en effet celle de la *Voix* de chant: mais n'y a-t-il rien de plus dans le chant? Il y a eu une déclamation tragique qui admettoit le passage par saut d'un ton à l'autre, & le repos sur un ton. On remarque la même chose dans certains orateurs. Cependant cette déclamation est encore différente de la *Voix* de chant.

» M. Dodart, qui joignoit à l'esprit de discussion & de recherche la plus grande connoissance de la physique, de

l'anatomie, & du jeu des parties du corps humain, avoit particulierement porté son attention sur les organes de la *Voix*. Il observe, 1°. que tel homme, dont la *Voix* de parole est déplaisante, a le chant très agréable; & au contraire: 2°. que si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connoissance que nous ayons de sa *Voix* de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à sa *Voix* de chant.

» M. Dodart en continuant ses recherches découvrit que dans la *Voix* de chant il y a, de plus que dans celle de la parole, un mouvement de tout le larynx, c'est-à-dire, de la partie de la trachée-artere qui forme comme un nouveau canal qni se termine à la glotte, qui en enveloppe & soutient les muscles. La différence entre les deux *Voix* vient donc de celle qu'il y a entre le larynx assis & en repos sur ses attaches, dans la parole, & ce même larynx suspendu sur ses attaches, en action & mu par un balancement de haut en bas & de bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des oiseaux qui planent, ou des poissons qui se soutiennent à la même place le fil de l'eau. Quoique les aîles des uns & les nageoires des autres paroissent immobiles à l'œil, elles font de continuelles vibrations, mais si courtes & si promptes qu'elles sont imperceptibles.

» Le balancement du larynx produit, dans la *Voix* de chant, une espèce d'ondulation qui n'est pas dans la simple parole. L'ondulation soutenue & modérée dans les belles *voix* se fait trop sentir dans les *voix* chevrotantes ou foibles. Cette ondulation ne doit pas se confondre avec les cadences & les roulemens qui se font par des mouvemens très prompts & très délicats de l'ouverture de la glotte, & qui sont composés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton.

» La *voix*, soit du chant, soit de la parole, vient toute entiere de la glotte pour le son & pour le ton; mais l'ondulation vient entierement du balancement de tout le larynx; elle ne fait point partie de la *voix*, mais elle en affecte la totalité.

» Il résulte de ce qui vient d'être exposé, que la *voix* de chant consiste dans la marche par saut d'un ton à un autre, dans le séjour sur les tons, & dans cette ondulation du larynx qui affecte la totalité & la substance même du son. »

Quoique cette explication soit très nette & très philosophique, elle laisse, à mon avis, quelque chose à desirer; & ce caractere d'ondulation donné par le balancement du larynx à la *voix* de chant, ne me paroît pas lui être plus essentiel que la marche par sauts & le séjour sur les tons, qui, de l'aveu de M Duclos, ne sont pas pour cette *voix* des caracteres spécifiques.

Car premierement on peut à volonté donner ou ôter à la *voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un son tout uni sans aucune espèce d'ondulation. Secondement, les sons des instrumens ne différent en aucune sorte de ceux de la *voix* chantante, quant à leur nature de sons musicaux, & n'ont rien par eux mêmes de cette ondulation. Troisiemement, cette ondulation se forme dans le ton & non dans le Tymbre; la preuve en est que, sur le violon & sur d'autres instrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx, mais par un balancement du doigt sur la corde, laquelle ainsi raccourcie & ralongée alternativement & presque imperceptiblement, rend deux sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi l'ondulation, quoi qu'en dise M. Dodart, ne consiste pas dans un balancement trés léger du même son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux sons très voisins; & quand les sons trop éloignés, & que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penserois que le vrai caractere distinctif de la *voix* de chant est de former des sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'unisson, & de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques & commensurables; au lieu que dans la *voix* parlante, où les sons ne sont pas assez

foutenus, & pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, ou les intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a fait M. Dodart sur les différences de la *voix* de parole & de la *voix* de chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car comme il y a des langues plus ou moins harmonieuses, dont les accens sont plus ou moins musicaux, on remarque aussi dans ces langues, que les *voix* de parole & de chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainsi, comme la langue Italienne est plus musicale que la Françoise, la parole s'y éloigne moins du chant, & il plus aisé d'y reconnoître au chant l'homme qu'on a entendu parler. Dans une langue qui seroit toute harmonieuse, comme étoit au commencement la langue Grecque, la différence de la *voix* de parole à la *voix* de chant seroit nulle; on n'auroit que la même *voix* pour parler & pour chanter; peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop peut-être sur les différens genres de *voix*; je reviens à la *voix* de chant, & je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque individu a sa *voix* particuliere qui se distingue de toute autre *voix* par quelque différence propre, comme un visage se distingue d'un autre; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, & qui formant autant d'espèces de *voix*, demandent pour chacune une dénomination particuliere.

Le caractere le plus général qui distingue les *voix*, n'est pas celui qui se tire de leur tymber ou de leur volume, mais du degré qu'occupe ce volume dans le systême général des sons.

On distingue donc généralement les *voix* en deux classes; savoir, les *voix* aiguës & les *voix* graves. La différence commune des unes aux autres, est à-peu-près d'une octave; ce qui fait que les *voix* aiguës chantent réellement à l'octave des *voix* graves, quand elles semblent chanter à l'unisson.

Les *voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits, les *voix* aiguës sont celles des femmes: les Eunuques & les

enfans ont aussi à-peu-près le même diapason de *voix* que les femmes ; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le faucet. Mais de toutes les *voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Castrati, qu'il n'y en a point d'espèce comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Tymbre. La *voix* des enfans a peu de consistance & n'a point de bas ; celle des Eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut ; & pour le faucet, c'est le plus désagréable de tous les Tymbres de la *voix* humaine : il suffit pour en convenir d'écouter à Paris les chœurs du concert spirituel, & d'en comparer les dessus avec ceux de l'opéra.

Tous ces différens diapasons réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois octaves qu'on a divisée en quatre parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Basse*, appartiennent aux *voix* graves, & la quatrieme seulement, qu'on appelle *Dessus*, est assignée aux *voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une dixieme majeure, en mettant deux degrés d'intervalle entre chaque espèce de *voix* & celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le systême général des *voix* humaines dans les deux sexes, qu'on fait passer trois octaves, ne devroit enfermer que deux octaves & deux tons. C'étoit en effet à cette étendue que se bornerent les quatre parties de la musique, long-temps après l'invention du contre-point, comme on le voit dans les compositions du quatorzieme siecle, où la même clef, sur quatre positions sucessives de ligne en ligne, sert pour la basse, qu'ils appelloient *Tenor* ; pour la taille, qu'ils appelloient *Contratenor* ; pour la haute-contre, qu'ils appelloient *Mottetus*, & pour le dessus, qu'ils appelloient *Triplum*. Cette distribution devoit rendre à la vérité la composition plus difficile, mais en même temps l'harmonie plus serrée & plus agréable.

II. Pour pousser le systême vocal à l'étendue de trois

octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit six parties au lieu de quatre ; & rien ne seroit plus naturel que cette division, non par rapport à l'harmonie qui ne comporte pas tant de sons différens, mais par rapport aux *voix*, qui sont actuellement assez mal distribuées. En effet, pourquoi trois parties dans les *voix* d'hommes, & une seulement dans les *voix* de femmes, si la totalité de celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres ? Qu'on mesure l'intervalle des sons les plus aigus des *voix* féminines les plus aiguës, aux sons les graves des *voix* féminines les plus graves ; qu'on fasse la même chose pour les *voix* d'hommes, & non-seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois parties d'un côté & une seule de l'autre, mais cette différence même, s'il y en a, se réduira à très peu de chose. Pour juger sainement de cela, il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont, mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & considérer que l'usage contribue beaucoup à former les voix sur le caractere qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des basses, des hautes-contres, & où l'on ne fait aucun cas des bas-dessus, les *voix* d'hommes prennent différens caracteres, & les *voix* de femmes n'en gardent qu'un seul : mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau bas-dessus que de la *voix* la plus aiguë, il se trouve parmi les femmes de très belles *voix* graves, qu'ils appellent *Contr'alti*, & de très belles *voix* aiguës, qu'ils appellent *Soprani* ; au contraire, en *voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori* : de sorte que s'il n'y a qu'un caractere de *voix* de femmes dans nos opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractere de *voix* d'hommes.

A l'égard des chœurs, si généralement les parties en sont distribuées en Italie comme en France, c'est un usage universel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs, n'admire-t-on pas en plusieurs lieux, & singuliérement à Venise, de très belles musiques à grand chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles ?

III. Le trop grand éloignement des *voix* entr'elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée oblige souvent d'en subdiviser plusieurs. C'est ainsi qu'on divise les basses en basse-contres & basse-tailles, les tailles en haute-tailles & concordans, les dessus en premiers & seconds : mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé sur quelque principe. L'esprit général des compositeurs François est toujours de forcer les *voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux basses & haute-contres qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la taille, partie si naturelle à l'homme qu'on l'appelle *voix humaine* par excellence, elle est déja bannie de nos opéra, où l'on ne veut rien de naturel; & par la même raison elle ne tardera pas à l'être de toute la musique Françoise.

On distingue encore les *voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *voix* fortes dont les sons sont forts & bruyans ; des *voix* douces dont les sons sont doux & flûtés; de grandes *voix* qui ont beaucoup d'étendue ; de belles *voix* dont les sons sont pleins, justes & harmonieux ; il y a aussi les contraires de tout cela. Il y a des *voix* dures & pesantes ; il y a des *voix* flexibles & légeres; il y en a dont les beaux sons sont inégalement distribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *médium*, à d'autres dans le bas; il y a aussi des *voix* égales, qui font sentir le même Tymbre dans toute leur étendue. C'est au compositeur à tirer parti de chaque *voix*, par ce que son caractere a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au théâtre un opéra c'est toujours de nouvelle musique, les compositeurs ont toujours grand soin d'approprier tous les rôles aux *voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même musique dure des siecles, il faut que chaque rôle serve toujours à toutes les *voix* de même espèce; & c'est peut-être une des raisons pourquoi le chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce,

la plus harmonieuſe qui peut-être ait jamais exiſté, paroît avoir été celle du chevalier Balthaſar Ferri, Pérouſin, dans le ſiecle dernier : chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les ſouverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant ſa vie, & dont toutes les muſes d'Italie célébrerent à l'envi les talens & la gloire après ſa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce muſicien célebre reſpirent le raviſſement, l'enthouſiaſme ; & l'accord de tous ſes contemporains montre qu'un talent ſi parfait & & ſi rare étoit même au-deſſus de l'envie. Rien, diſent-ils, ne peut exprimer l'éclat de ſa *voix* ni les graces de ſon chant ; il avoit au plus haut degré tous les caracteres de perfection dans tous les genres ; il étoit gai, fier, grave, tendre, à ſa volonté, & les cœurs ſe fondoient à ſon pathétique Parmi l'infinité de tours de force qu'il faiſoit de ſa *voix*, je n'en citerai qu'un ſeul. Il montoit & redeſcendoit tout d'une haleine deux octaves pleines par un Trill continuel marqué ſur tous les degrés chromatiques, avec tant de juſteſſe, quoique ſans accompagnement, que ſi l'on venoit à frapper bruſquement cet accompagnement ſous la note où il ſe trouvoit, ſoit bémol, ſoit dièſe, on ſentoit à l'inſtant l'accord d'une juſteſſe à ſurprendre tous les auditeurs.

On appelle encore *voix* les parties vocales & récitantes pour leſquelles une pièce de muſique eſt compoſée ; ainſi l'on dit un mottet à *voix* ſeule, au lieu de dire un mottet en récit ; une cantate à deux *voix*, au lieu de dire une cantate en duo ou à deux parties, &c. (Voyez Duo, Trio, &c.

VOLTE, *ſ. f.* Sorte d'air à trois temps propre à une danſe de même nom, laquelle eſt compoſée de beaucoup de tours, & retours, d'où lui eſt venu le nom de *volte*. Cette danſe étoit une eſpèce de gaillarde, & n'eſt plus en uſage depuis long-temps.

VOLUME. Le *volume* d'une voix eſt l'étendue ou l'intervalle qui eſt entre le ſon le plus aigu & le ſon le plus grave qu'elle peut rendre. Le *volume* des voix les plus ordinaires eſt d'environ huit à neuf tons ; les plus grandes voix ne

paſſent gueres es deux octaves en ſons bien juſtes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de chanſon conſacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La premiere des ſix ſyllabes de la gamme de l'Arétin, laquelle répond à lettre C.

Par la méthode des tranſpoſitions on appelle toujours *Ut* la tonique des modes majeurs & la médiante des modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette ſyllabe *Ut* trop ſourde lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *Do*.

Z

ZA. Syllabe par laquellle on diſtingue, dans le plain-chant, le *Si* bémol du *Si* naturel auquel on laiſſe le nom de *Si*.

Fin du Tome ſecond.

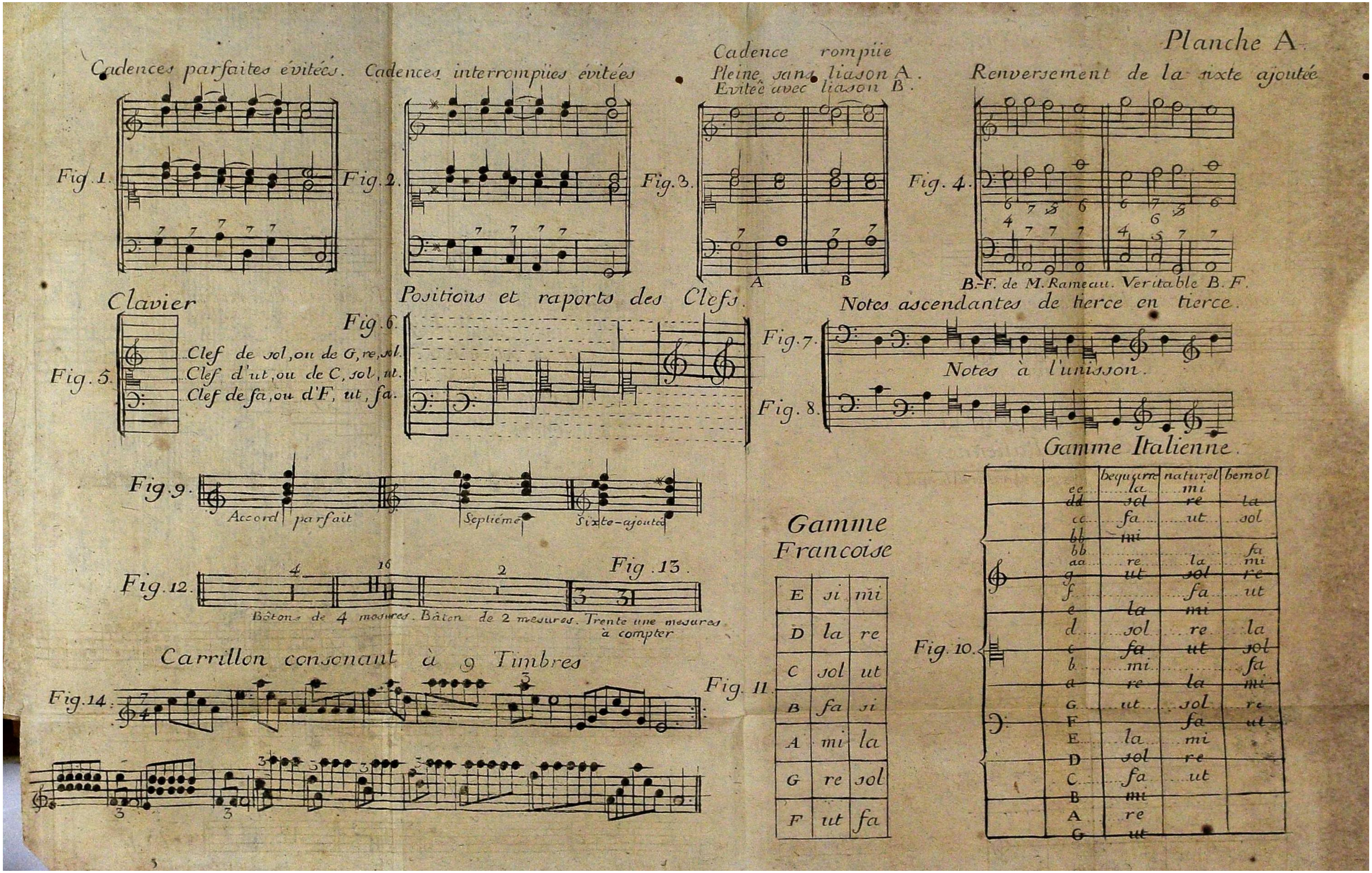
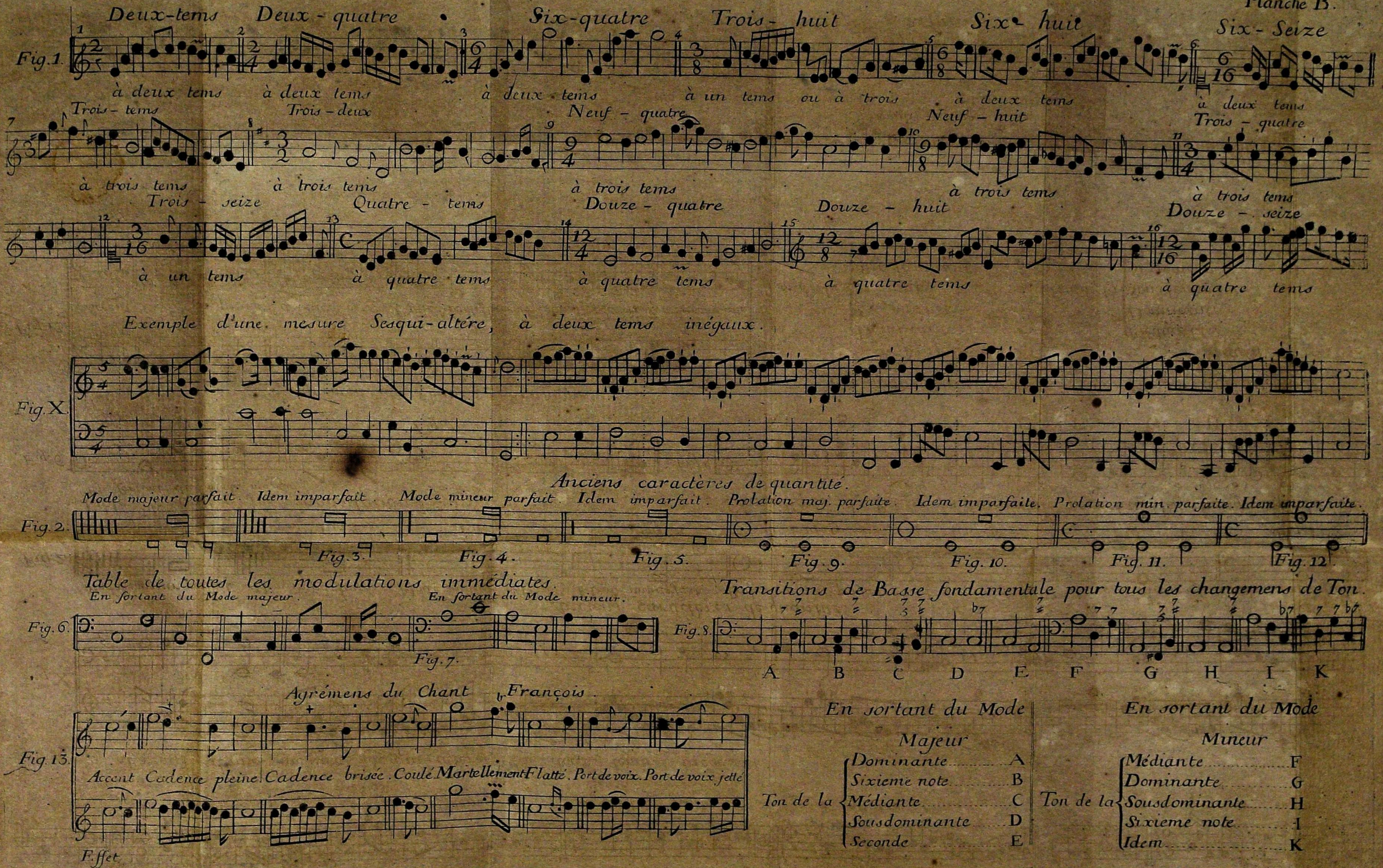


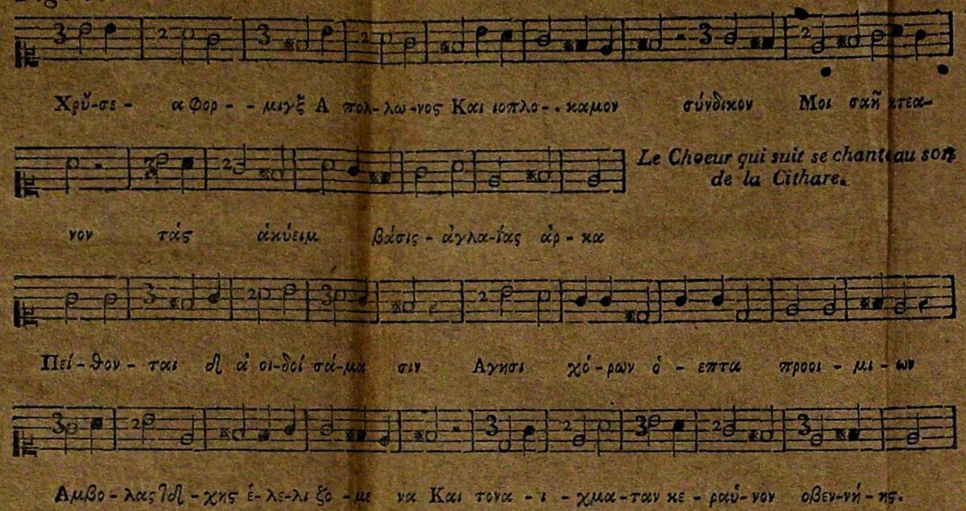
Planche A.
Cadences parfaites évitées.
Cadences interrompües évitées
Cadence rompüe
Pleine sans liason A.
Evitée avec liason B.
Renversement de la sixte ajoutée
Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
A
B
B.-F. de M. Rameau. Veritable B. F.
Clavier
Fig. 5.
Clef de sol, ou de G, re, sol.
Clef d'ut, ou de C, sol, ut.
Clef de fa, ou d'F, ut, fa.
Positions et raports des Clefs.
Fig. 6.
Notes ascendantes de tierce en tierce.
Fig. 7.
Notes à l'unisson.
Fig. 8.
Fig. 9.
Accord parfait
Septiéme
Sixte-ajoutée
Fig. 12.
Fig. 13.
Bâtons de 4 mesures. Bâton de 2 mesures. Trente une mesures à compter
Carrillon consonant à 9 Timbres
Fig. 14.
Fig. 11.
Gamme Françoise
E si mi
D la re
C sol ut
B fa si
A mi la
G re sol
F ut fa
Gamme Italienne.
Fig. 10.
bequarre naturel bemol
ee la mi
dd sol re la
cc fa ut sol
bb mi
bb fa
aa re la mi
g ut sol re
f fa ut
e la mi
d sol re la
c fa ut sol
b mi fa
a re la mi
G ut sol re
F fa ut
E la mi
D sol re
C fa ut
B mi
A re
G ut

Planche B.

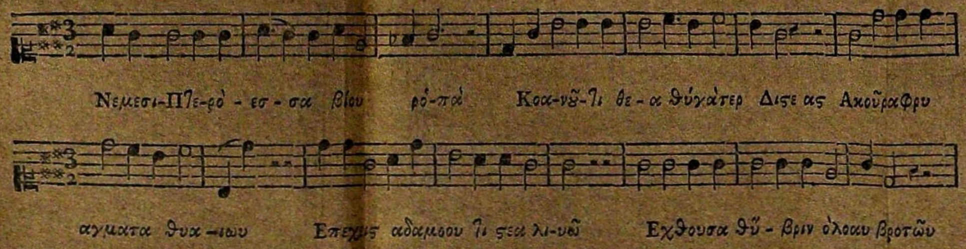

Deux-tems
Deux-quatre
Six-quatre
Trois-huit
Six-huit
Six-Seize
Fig. 1.
à deux tems
à deux tems
à deux tems
à un tems ou à trois
à deux tems
à deux tems
Trois-tems
Trois-deux
Neuf-quatre
Neuf-huit
Trois-quatre
à trois tems
à trois tems
à trois tems
à trois tems
à trois tems
Trois-seize
Quatre-tems
Douze-quatre
Douze-huit
Douze-seize
à un tems
à quatre tems
à quatre tems
à quatre tems
à quatre tems
Exemple d'une mesure Sesqui-altére, à deux tems inégaux.
Fig. X.
Anciens caractères de quantité.
Mode majeur parfait. Idem imparfait. Mode mineur parfait. Idem imparfait. Prolation maj. parfaite. Idem imparfaite. Prolation min. parfaite. Idem imparfaite.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.
Fig. 9.
Fig. 10.
Fig. 11.
Fig. 12.
Table de toutes les modulations immédiates.
En sortant du Mode majeur.
En sortant du Mode mineur.
Fig. 6.
Fig. 7.
Transitions de Basse fondamentale pour tous les changemens de Ton.
Fig. 8.
A B C D E F G H I K
Agrémens du Chant François.
Fig. 13.
Accent. Cadence pleine. Cadence brisée. Coulé. Martellement. Flatté. Port de voix. Port de voix jetté.
Effet.
En sortant du Mode Majeur
Ton de la
Dominante ... A
Sixieme note ... B
Médiante ... C
Sousdominante ... D
Seconde ... E
En sortant du Mode Mineur
Ton de la
Médiante ... F
Dominante ... G
Sousdominante ... H
Sixieme note ... I
Idem ... K

Ode de Pindare. Pr. Morceau de Musique Ancienne.

Fig. 1.



Hymne à Némésis. 2me Morceau de Musique ancienne.



Marche des Mousquetaires du Roi de France.

Fig. 3.

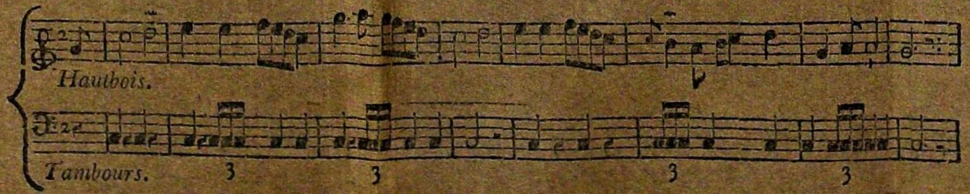


Fig. 4.

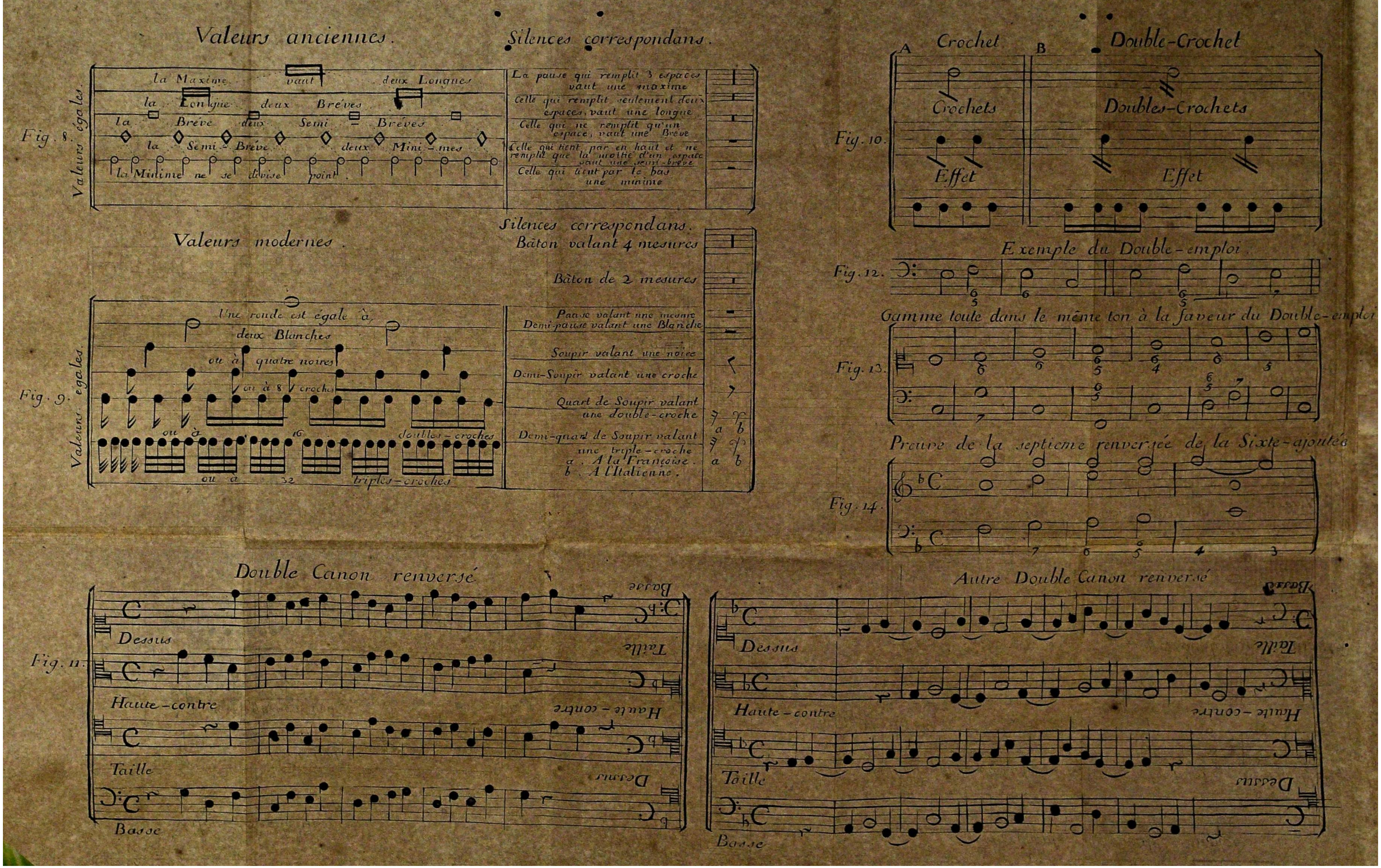
TABLE

De tous les intervalles simples, praticables dans la Musique.

Fig. 2.

Intervalle exprimé en Notes.	Nom de l'intervalle.	Degrés qu'il contient.	Valeurs en tons & Semi-ton.	Rapport en nombres.
Ut♯——re♭	Seconde diminuée	1	0	375——384
Si——ut	Seconde mineure	1	1 Semi-Ton	15——16
Ut——re	Seconde majeure	1	1 Ton	8——9
Ut——re♯	Seconde superflue	1	1 ½ Ton	64——75
Si——re♭	Tierce diminuée	2	1 Ton	125——144
Mi——sol	Tierce mineure	2	1 ½ Ton	5——6
Ut——mi	Tierce majeure	2	2 Tons	4——5
Fa——la♯	Tierce superflue	2	2 ½ T	96——125
Ut♯——fa	Quarte diminuée	3	2 T	75——96
Ut——fa	Quarte juste	3	2 ½ T	3——4
Ut——fa	Quarte superflue dite Triton.	3	3 T	32——45
Fa♯——ut	Quinte diminuée dite fausse quinte.	4	3 T	45——64
Ut——sol	Quinte juste	4	3 ½ T	2——3
Ut——sol♯	Quinte superflue	4	4 T	16——25
La♯——fa	Sixte diminuée	5	3 ½ T	126——192
Mi——ut	Sixte mineure	5	4 T	5——8
Sol——mi	Sixte majeure	5	4 ½ T	3——5
Re♭——si	Sixte superflue	5	5 T	72——125
Re♯——ut	Septieme diminuée	6	4 ½ T	75——128
Mi——re	Septieme mineure	6	5 T	5——9
Ut——si	Septieme majeure	6	5 ½ T	8——15
Sol♭——fa	Septieme superflue	6	6 T	81——160
Ut——ut	Octave.	7	6 T	1——2

Planche D.



Valeurs anciennes.
Silences correspondans.
la Maxime vaut deux Longues
la Longue deux Brèves
la Brève deux Semi-Brèves
la Semi-Brève deux Mini-mes
la Minime ne se divise point.
La pause qui remplit 3 espaces vaut une maxime
Celle qui remplit seulement deux espaces, vaut une longue
Celle qui ne remplit qu'un espace, vaut une Brève
Celle qui tient par en haut et ne remplit que la moitié d'un espace vaut une semi-brève
Celle qui tient par le bas une minime
Fig. 8.
Valeurs égales.
Valeurs modernes.
Silences correspondans.
Bâton valant 4 mesures
Bâton de 2 mesures
Une ronde est égale à deux Blanches
ou à quatre noires
ou à 8 croches
ou à 16 doubles-croches
ou à 32 triples-croches
Pause valant une mesure
Demi-pause valant une Blanche
Soupir valant une noire
Demi-Soupir valant une croche
Quart de Soupir valant une double-croche
Demi-quart de Soupir valant une triple-croche
a. A la Françoise.
b. A l'Italienne.
Fig. 9.
Valeurs égales.
A Crochet
B Double-Crochet
Crochets
Doubles-Crochets
Effet
Effet
Fig. 10.
Exemple du Double-emploi
Fig. 12.
Gamme toute dans le même ton à la faveur du Double-emploi
Fig. 13.
Preuve de la septième renversée de la Sixte-ajoutée
Fig. 14.
Double Canon renversé
Fig. 11.
Dessus
Haute-contre
Taille
Basse
Autre Double Canon renversé
Dessus
Haute-contre
Taille
Basse

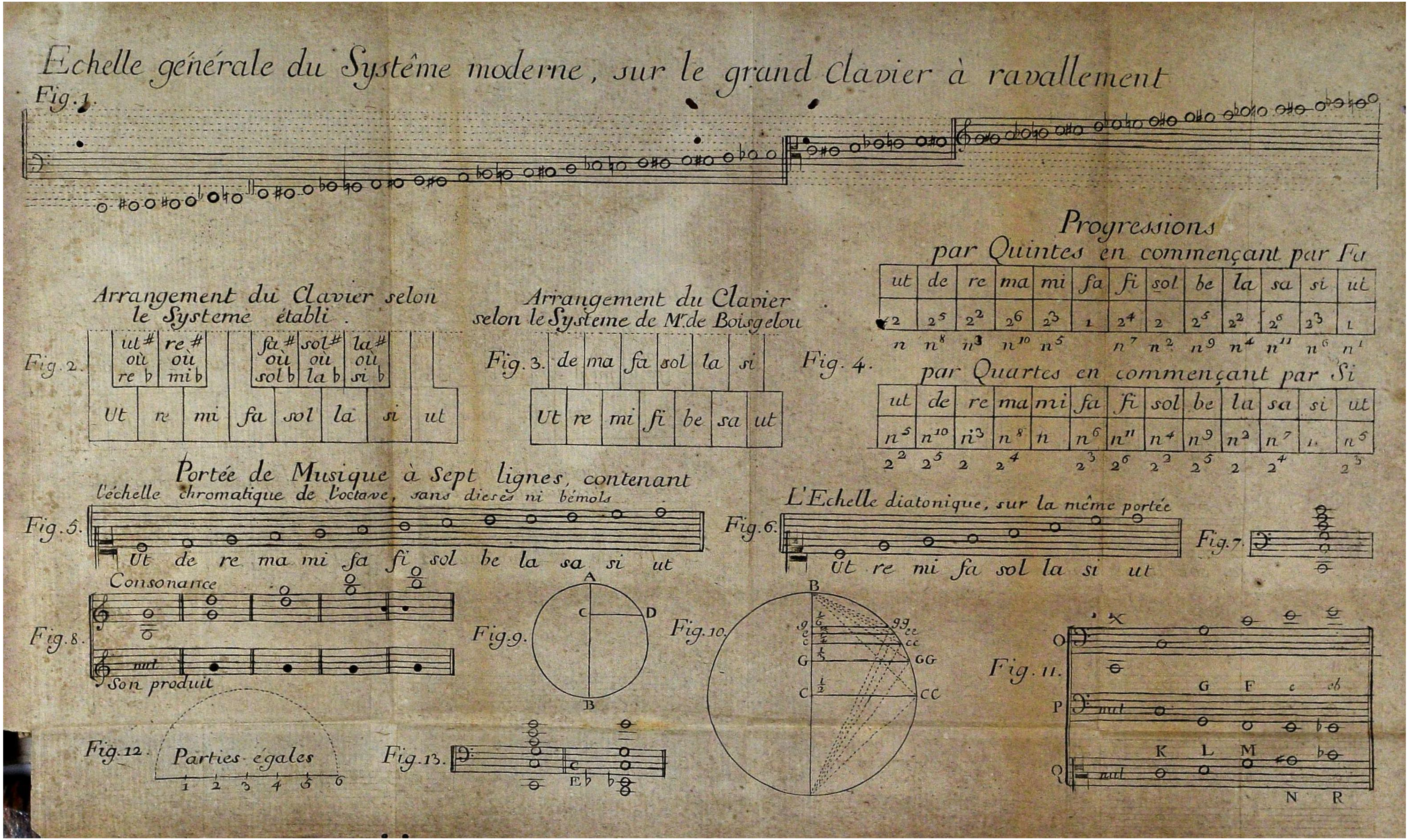
TABLE GÉNÉRALE

DE TOUS LES MODES DE LA MUSIQUE ANCIENNE.

NB. *Comme les Auteurs ont donné divers noms à la plupart de ces Modes, les noms moins usités ont été mis en plus petits caracteres.*

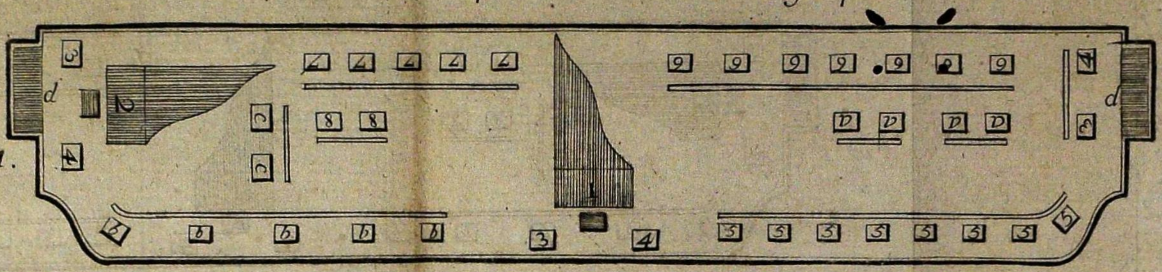
Graves.	1	La . .	Hypo-Dorien. Commun. Locrien.
	2	Si bemol	Hypo-Ionien. Hypo-Iastien. Hypo-Phrygien grave.
	3	Si . . .	Hypo-Phrygien.
	4	.	Hypo-Eolien. Hypo-Lydien grave.
	5	Ut dieze	Hypo-Lydien.
Moyens.	6	Re . .	Dorien. Hypo-mixo-Lydien.
	7	Mi bemol	Ionien. Iastien. Phrygien grave.
	8	Mi . .	Phrygien.
	9	Fa . .	Eolien. Lydien grave.
	10	Fa dieze	Lydien.
Aigus.	11	Sol . .	Hyper-Dorien. Mixo-Lydien.
	12	La bemol	Hyper-Ionien. Hyper-Iastien. Mixo-Lydien aigu.
	13	La . .	Hyper-Phrygien. Hyper-mixo-Lydien*.
	14	Si bemol	Hyper-Eolien.
	15	Si . .	Hyper-Lydien.

* *Je place ici le Mode Hyper-mixo-Lydien, le trouvant ainsi noté dans mes cahiers sous la citation d'Euclide; mais la véritable place de ce mode doit être, ce me semble, un sémi-ton au-dessus de l'Hyper-Lydien; ainsi je pense qu'Euclide s'est trompé, ou que je l'ai mal transcrit*


Echelle générale du Système moderne, sur le grand Clavier à ravallement
Fig. 1.
Arrangement du Clavier selon le Systeme établi.
Fig. 2.
ut # où re b
re # ou mi b
fa # ou sol b
sol # ou la b
la # ou si b
Ut re mi fa sol la si ut
Arrangement du Clavier selon le Systeme de M.r de Boisgelou
Fig. 3.
de ma fa sol la si
Ut re mi fi be sa ut
Progressions
Fig. 4.
par Quintes en commençant par Fa
ut de re ma mi fa fi sol be la sa si ut
2 2^5 2^2 2^6 2^3 1 2^4 2 2^5 2^2 2^6 2^3 1
n n^8 n^3 n^10 n^5 n^7 n^2 n^9 n^4 n^11 n^6 n^1
par Quartes en commençant par Si
ut de re ma mi fa fi sol be la sa si ut
n^5 n^10 n^3 n^8 n n^6 n^11 n^4 n^9 n^2 n^7 1 n^5
2^2 2^5 2 2^4 2^3 2^6 2^2 2^5 2 2^4 2^3
Portée de Musique à Sept lignes, contenant l'échelle chromatique de l'octave, sans dieses ni bémols
Fig. 5.
Ut de re ma mi fa fi sol be la sa si ut
L'Echelle diatonique, sur la même portée
Fig. 6.
Ut re mi fa sol la si ut
Fig. 7.
Fig. 8.
Consonance
nul
Son produit
Fig. 9.
A C D B
Fig. 10.
B G C GG CC
Fig. 11.
O P Q
G F c cb
K L M N R
nul
Fig. 12.
Parties égales
1 2 3 4 5 6
Fig. 13.
Eb b

Distribution de l'Orchestre de l'Opéra de Dresde, dirigé par le S.r Hasse.

Fig. 1.



Renvois des Chiffres.

1. Clavecin du Maitre de Chapelle.
2. Clavecin d'accompagnem.ent
3. Violoncelles.
4. Contre-basse.
5. Premiers Violons.
6. Seconds Violons, ayant le dos tourné vers le Théâtre.
7. Haubois, de même.
8. Flutes, de même.

a. Tailles, de même.
b. Bassons.
c. Cors de Chasse.
d. Une Tribune de chaque coté pour les Tymballes et Trompettes.

HYMNE DE ST. IEAN,

Telle qu'elle se chantoit anciennement, tirée du manuscrit de Sens.

Fig. 2.

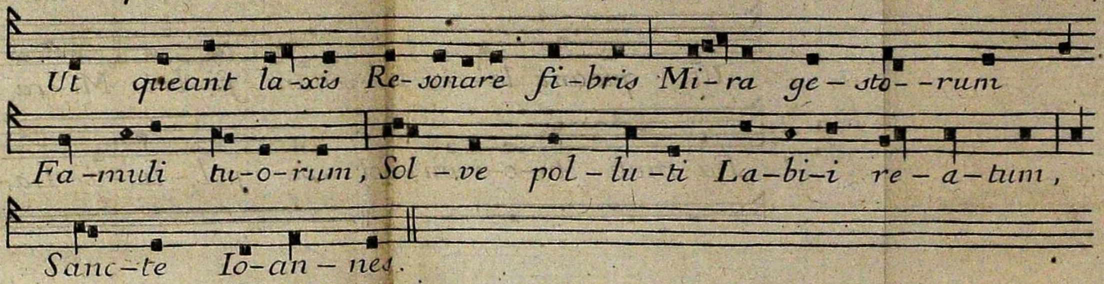
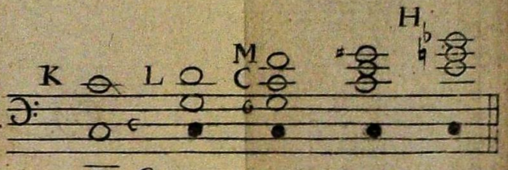


Fig. 4.



Génération des Dissonances

Fig. 5.

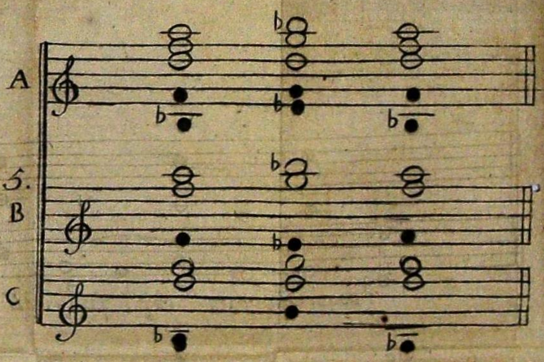


TABLE DES SONS HARMONIQUES

Sensibles et appréciables sur le Violoncelle

Fig. 3.

La corde à vide	Donne	L'unisson.
la Tierce mineure		la Dix-neuviéme, ou la double Octave de la Quinte.
la Tierce majeure		la Dix-septiéme, ou la double Octave de la même Tierce majeure.
la Quarte		la double Octave.
la Quinte		la Douziéme, ou l'Octave de la même Quinte.
la Sixte mineure		la triple Octave
la Sixte majeure		la Dix-septiéme majeure, ou la double Octave de la Tierce.
l'Octave		l'Octave.

Système général des Dissonances.

Fig. 6.

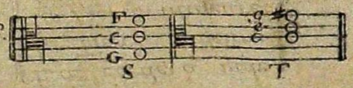


Fig. 8.

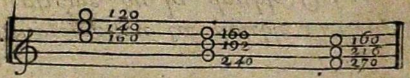
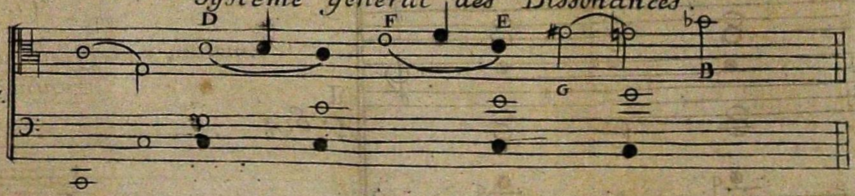


Fig. 7.



NOTE DE L'ANCIENNE MUSIQUE GRECQUE.

Fig. I. *Genre Diatonique.* *Mode Lydien.*

NB. La premiere Note eſt pour la Muſique vocale, la ſeconde pour l'inſtrumentale.

NOMS *modernes.*	NOMS *anciens.*	NOTES	EXPLICATION.
La . .	Proslambanomené. . . .	7 Ꮀ	Zeta imparfait, et Tau couché.
Si . .	Hypaté hypaton. . . .	ꓶ Γ	Gamma à rebours, et Gamma droit.
Ut . .	Parhypaté hypaton . . .	R Ⅎ	Beta imparfait, et Gamma renversé.
Re . .	Hypaton Diatonos. . . .	Φ F	Phi, et digamma.
Mi . .	Hypaté meson.	C C	Sigma, et Sigma.
Fa . .	Parhypaté meson. . . .	P Ⴆ	Rho, et Sigma couché.
Sol . .	Meson Diatonos. . . .	M ꓶ	Mu, et Pi Prolongé.
La . .	Mesé.	I <	Iota, et Lambda couché.
Sib . .	Trité Synnemenon. . . .	Θ V	Theta, et Lambda renversé.
Si♮ . .	Paramesé.	Z ⊏	Zeta, et Pi couché.
*Ut . .	Synnemenon Diatonos. . .	Γ N	Gamma, et Nu.
+Re . .	Neté Synnemenon. . . .	Ʊ Z	Omega renversé et Zeta.
*Ut . :	Trité Diézeugmenon. . .	E ⊔	Eta, et Pi renversé et prolongé.
+Re . .	Diézeugmenon Diatanos. .	comme la	Neté Synnemenon, qui est la méme corde.
Mi . .	Neté Diézeugmenon. . .	Φ ʼn	Phi couché, et Eta courant prolongé.
Fa . .	Trité hyperboleon. . . .	⅄ F	Ypsilon renversé, et Alpha tronqué à droite.
Sol . .	Hyperboleon Diatonos. .	M ꓶ'	Mu, et Pi prolongé, surmontés d'un accent.
La . .	Neté hyperboleon. . . .	I <'	Iota, et Lambda couché, surmonté d'un accent.

REMARQUES.

Quoique la corde diatonos du Tétracorde Synnemenon et la Trite du Tétracorde Diézeugmenon ayent des notes différentes, elles ne sont que la méme corde, ou deux cordes à l'unisson. Il en est de méme des deux cordes Neté Synnemenon et Diézeugmenon Diatonos; aussi ces deux-ci portent-elles les mémes notes. Il faut remarquer aussi que la Mesé et la Neté hyperboleon portent la méme note pour le Vocal, quoiquelles soient à l'octave l'une de l'autre: Apparemment qu'on avoit dans la pratique quelque autre moyen de les distinguer.

Les curieux qui voudront connoître les notes de tous les genres et de tous les modes, pourront consulter dans Meibsmius les Tables d'Alypius et de Bacchius.

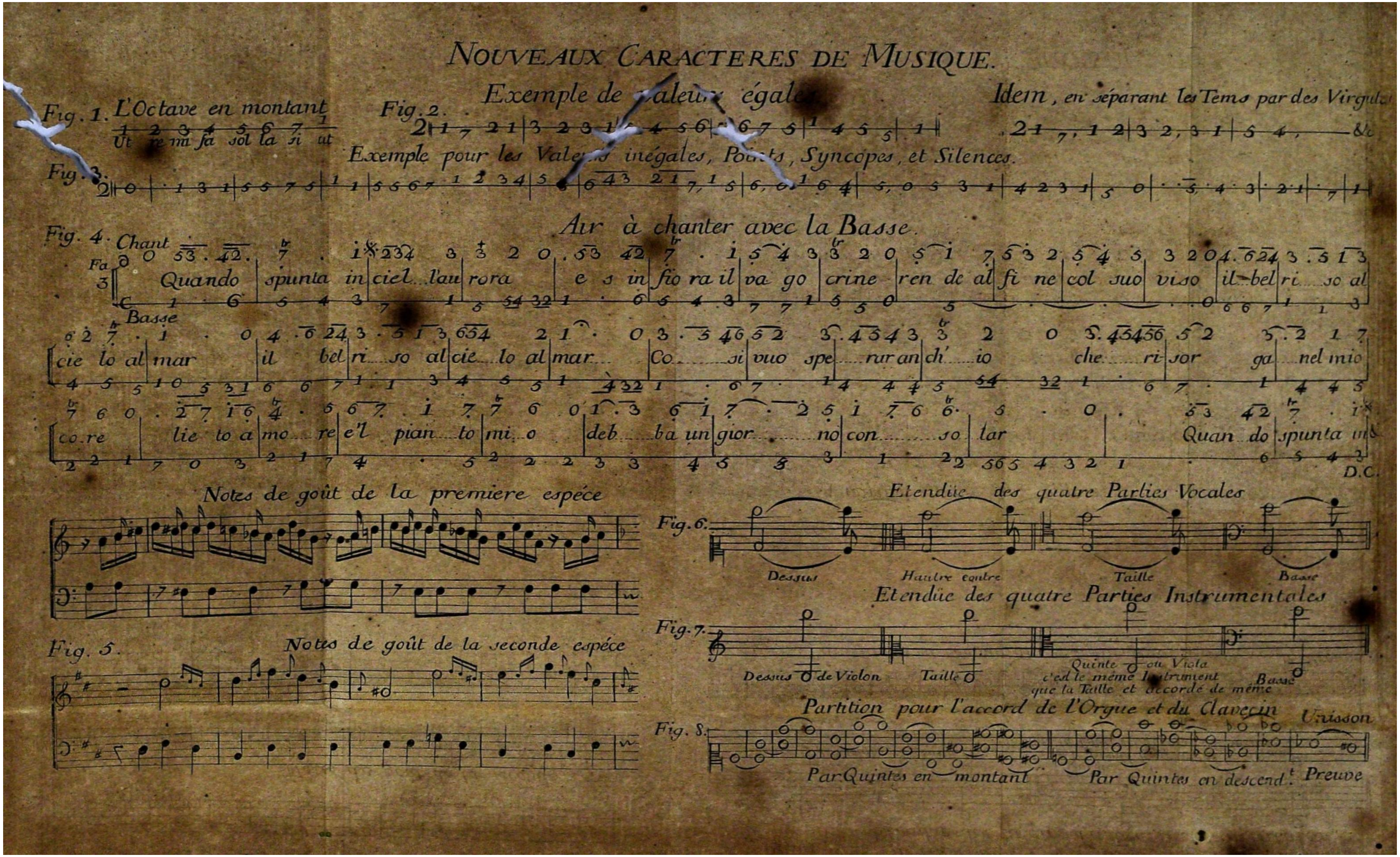
DIAGRAMME GÉNÉRAL DU SYSTÊME DES GRECS

POUR LE GENRE DIATONIQUE.

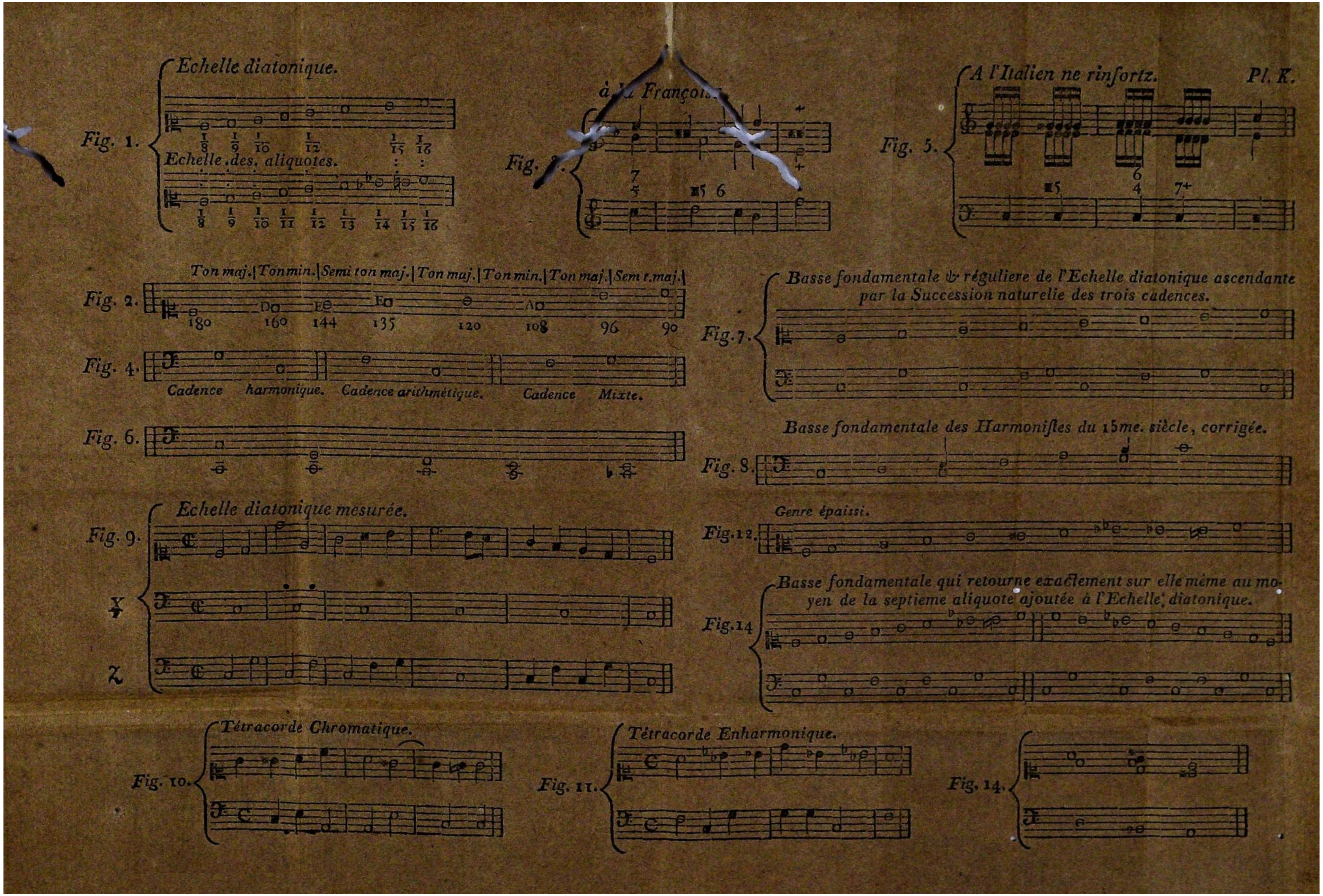
Fig. 2.

Noms modernes.	Noms anciens.	
La	Neté hyperboleon.	Tétracorde hyperboleon.
Sol	Hyperboleon diatonos.	
Fa	Trité hyperboleon.	
Mi	Neté diézeugmenon.	Synaphe ou conjonction.
Re	Diézeugmenon diatonos. / Neté Synnemenon.	Tétracorde diézeugmenon.
Ut	Synnemenon diatonos. / Trité Synnemenon.	
Si	Paramesé.	
Si bemol	Trité Synnemenon.	Diazeuxis ou disjonction.
La	Mesé.	
Sol	Meson diatonos.	
Fa	Parypaté meson.	Tétracorde meson.
Mi	Hypatémeson.	
Re	Hypaton diatonos.	Synaphe ou conjonction.
Ut	Parypaté hypaton.	Tétracorde hypaton.
Si	Si Hypaté hypaton.	
La	Proslambanomenos.	

Tétracorde Synnémenon (Re, Ut, Si bemol, La).



NOUVEAUX CARACTERES DE MUSIQUE.
Fig. 1. L'Octave en montant
Ut re mi fa sol la si ut
Fig. 2. Exemple de valeurs égales.
Idem, en séparant les Tems par des Virgules
Exemple pour les Valeurs inégales, Points, Syncopes, et Silences.
Fig. 3.
Air à chanter avec la Basse.
Fig. 4. Chant
Basse
Quando spunta in ciel l'aurora e s'infiora il vago crine ren de al fine col suo viso il bel riso al cielo al mar il bel riso al cielo al mar... Cosi vuo sperar anch'io che ristor ga nel mio core lieto amore e'l pianto mio debba un giorno consolar Quando spunta in
D.C.
Notes de goût de la premiere espéce
Fig. 5. Notes de goût de la seconde espéce
Etendüe des quatre Parties Vocales
Fig. 6.
Dessus
Hautre contre
Taille
Basse
Etendüe des quatre Parties Instrumentales
Fig. 7.
Dessus de Violon
Taille
Quinte ou Viola
c'est le même Instrument que la Taille et accordé de même
Basse
Partition pour l'accord de l'Orgue et du Clavecin
Fig. 8.
Unisson
Par Quintes en montant
Par Quintes en descend.t
Preuve


Pl. K.
Fig. 1.
Echelle diatonique.
Echelle des aliquotes.
à la Françoise.
A l'Italien ne rinfortz.
Fig. 5.
Fig. 2.
Ton maj. | Ton min. | Semi ton maj. | Ton maj. | Ton min. | Ton maj. | Sem t. maj.
180 160 144 135 120 108 96 90
Fig. 4.
Cadence harmonique. Cadence arithmétique. Cadence Mixte.
Fig. 6.
Fig. 7.
Basse fondamentale & réguliere de l'Echelle diatonique ascendante par la Succession naturelie des trois cadences.
Fig. 8.
Basse fondamentale des Harmonistes du 15me. siècle, corrigée.
Fig. 9.
Echelle diatonique mesurée.
Fig. 12.
Genre épaissi.
Fig. 14
Basse fondamentale qui retourne exactement sur elle même au moyen de la septieme aliquote ajoutée à l'Echelle diatonique.
Fig. 10.
Tétracorde Chromatique.
Fig. 11.
Tétracorde Enharmonique.
Fig. 14.

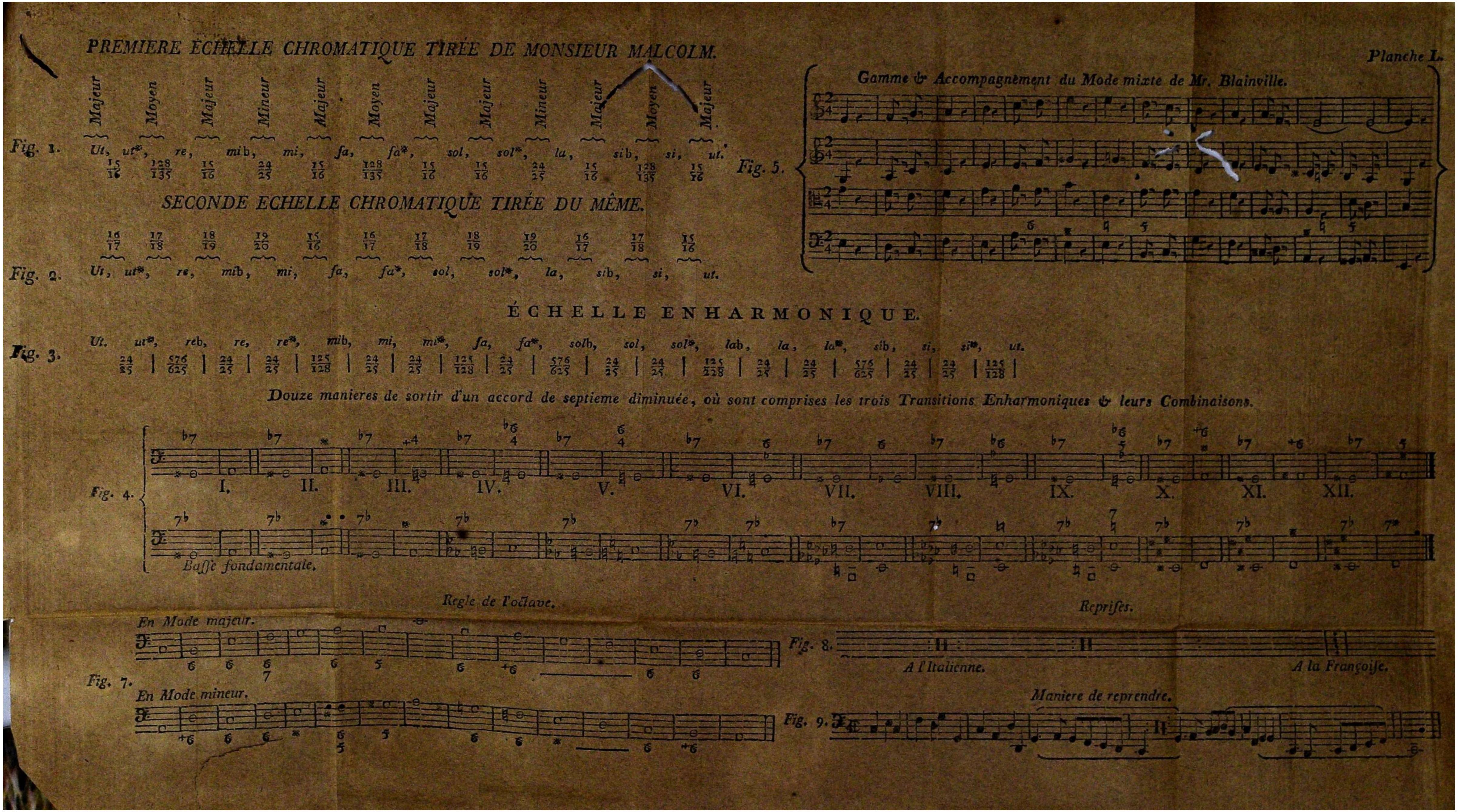


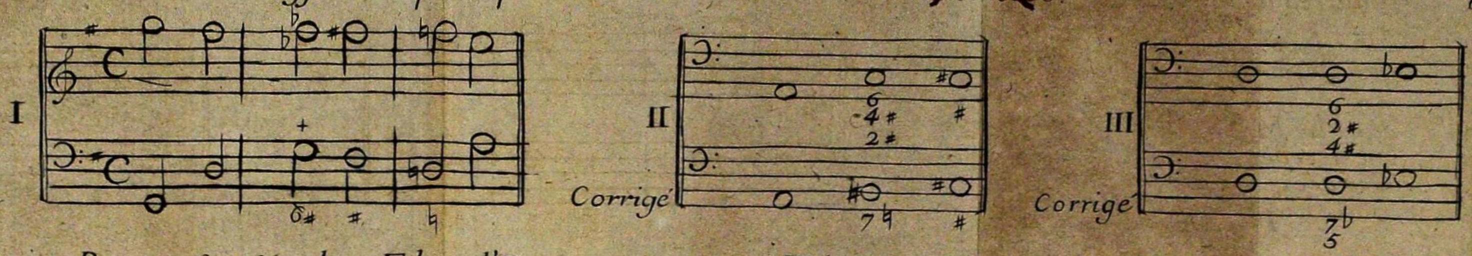
Planche I.
PREMIERE ECHELLE CHROMATIQUE TIRÉE DE MONSIEUR MALCOLM.
Majeur Moyen Majeur Mineur Majeur Moyen Majeur Majeur Mineur Majeur Moyen Majeur
Fig. 1. Ut, ut*, re, mib, mi, fa, fa*, sol, sol*, la, sib, si, ut.
SECONDE ECHELLE CHROMATIQUE TIRÉE DU MÊME.
Fig. 2. Ut, ut*, re, mib, mi, fa, fa*, sol, sol*, la, sib, si, ut.
ÉCHELLE ENHARMONIQUE.
Fig. 3. Ut, ut*, reb, re, re*, mib, mi, mi*, fa, fa*, solb, sol, sol*, lab, la, la*, sib, si, si*, ut.
Douze manieres de sortir d'un accord de septieme diminuée, où sont comprises les trois Transitions Enharmoniques & leurs Combinaisons.
Fig. 4.
I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. XII.
Basse fondamentale.
Gamme & Accompagnement du Mode mixte de Mr. Blainville.
Fig. 5.
Regle de l'octave.
En Mode majeur.
Fig. 7.
En Mode mineur.
Reprises.
Fig. 8.
A l'Italienne.
A la Françoise.
Maniere de reprendre.
Fig. 9.

Chiffres équivoques, et modulations détournées.

I

II

III



Trois diverses Figures de la Clef de Fa

dans la Musique Imprimée.

dans la Musique Ecrite ou Gravée.

dans le Plain-Chant.

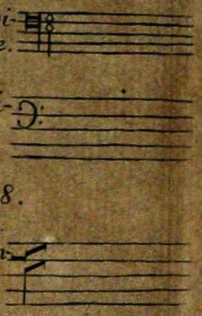
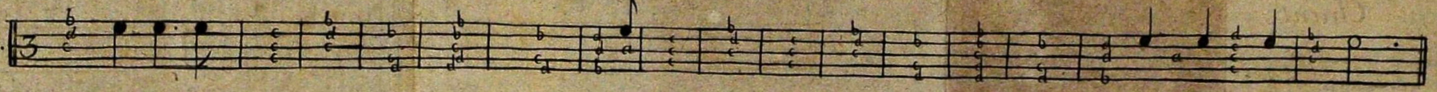


Fig. 8.

Premier Couplet des Folies d'Espagne noté en Tablature pour la Guitarre.

Fig. 4.



GENRES DE LA MUSIQUE ANCIENNE

Nº A. Selon Aristoxéne.

Le Tétracorde étant supposé divisé en 60. parties égales.

Diatonique		Chromatique		Enharmonique
Tende ou mol	12+18+30=60	Mol	8+8+44=60	6+6+48=60
Syntonique ou dur	12+24+24=60	Hemiolien	9+9+42=60	
		Tonique	12+12+36=60	

Nº B. Selon Ptolomée.

Le Tétracorde étant réprésenté par le raport de ses deux termes.

Diatonique		Chromatique		Enharmonique
Diatonique	$\frac{256}{243}+\frac{9}{8}+\frac{9}{8}=\frac{4}{3}$	Mol	$\frac{48}{27}+\frac{15}{14}+\frac{6}{5}=\frac{4}{3}$	$\frac{46}{45}+\frac{24}{23}+\frac{5}{4}=\frac{4}{3}$
		Intense ou Sintonique	$\frac{22}{21}+\frac{12}{11}+\frac{7}{6}=\frac{4}{3}$	

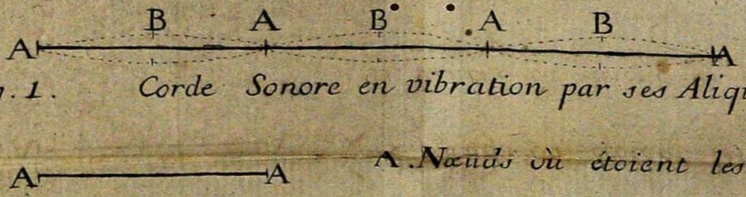


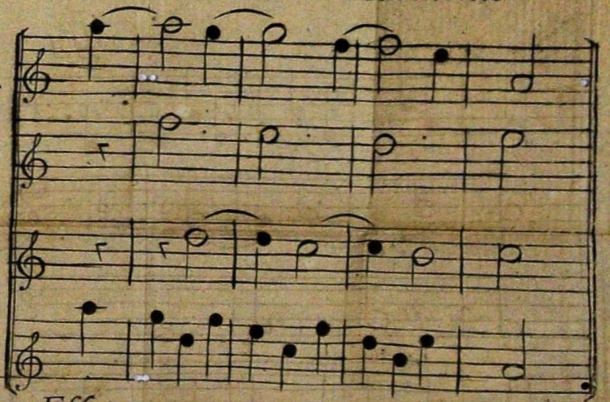
Fig. 1. Corde Sonore en vibration par ses Aliquotes au son de l'une d'entre elles.

A. Nœuds où étoient les petits papiers d'une couleur.

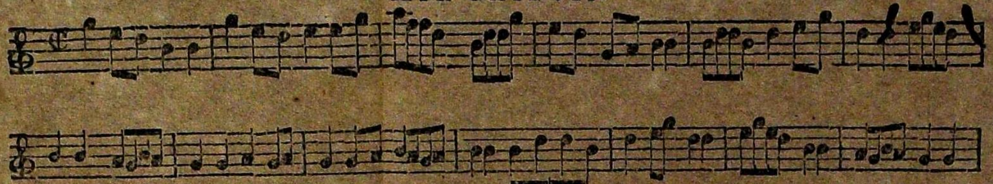
B. Ventre où étoient les petits papiers d'une autre couleur.

Chant tiré de l'Harmonie

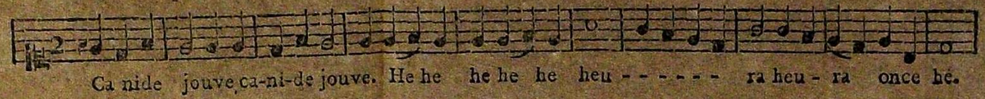
Fig. 7.



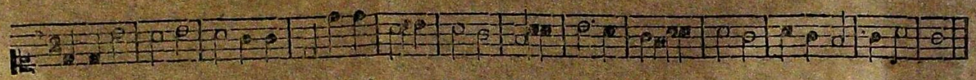
Air Chinois.



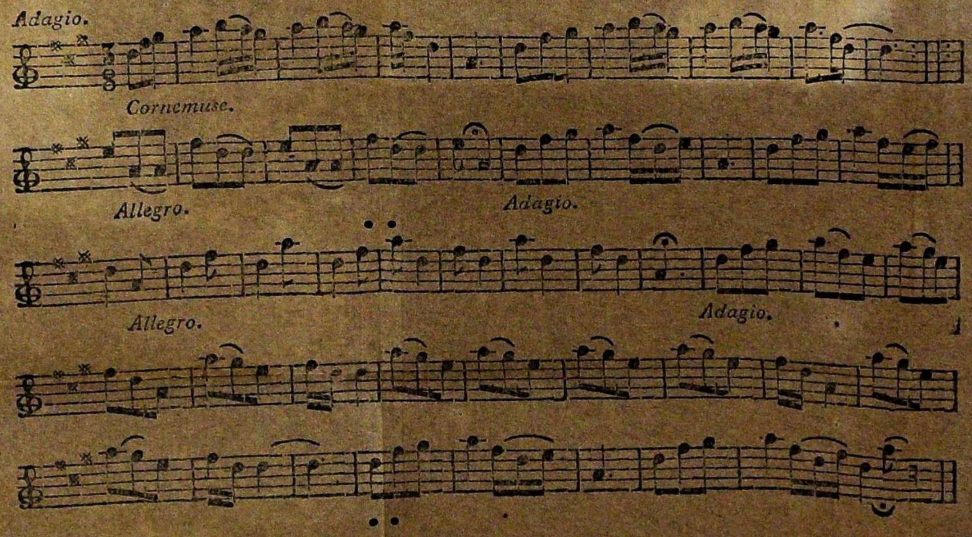
Chanson des sauvages du Canada.



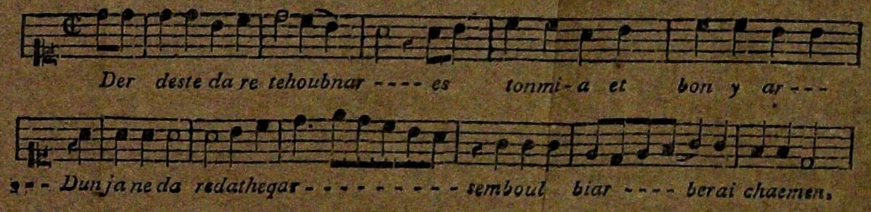
Danse Canadienne.



Air Suisse appellé le Rans des Vaches.



Chanson Persane.



Traduction des paroles Persanes.

Votre teint est vermeil comme la fleur de Grenade;

Votre parler un parfum dont je suis l'inséparable ami;

Le monde n'a rien de stable, tout y passe.

Refrain. Apportez des fleurs de senteur pour ranimer le coeur de mon Roi.

Table des Intervalles.

Pour la formule des Clefs transposées.

Fig. 5.

Espece de l'Intervalle	Notes. qui le donnent	Nom de l'Intervalle.
	Ut,	Terme de Comparaison
Mineur	re♭	Seconde
Majeur	re,	Seconde
Mineur	mi♭	Tierce
Majeur	mi,	Tierce
Mineur	fa,	Quarte
Majeur	fa#	Quarte
Majeur	sol,	Quinte
Mineur	la♭	Sixte
Majeur	la,	Sixte
Mineur	si♭	Septième
Majeur	si,	Septième
	ut.	